CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

8

terrains

georg ÉDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Pierre-Yves Haab
Mireille Helffer

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+4122) 731 55 96
Fax (+4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire (AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt, CP 191
CH-1211 Genève 8
Tél. (+4122) 328 12 18
Fax (+4122) 328 52 31

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Le sage Ne'Salombe' écoute le chant dont il est le soliste. Pays Toraja, Célèbes, 1993. Photo Dana Rappoport

Composition, mise en page: Hans Weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exlusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (+4122) 869 00 29
Fax (+4122) 869 00 10

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
8

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 8

terrains

1995

© 1995, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève
Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
ISBN 2-8257-0537-3

SOMMAIRE

DOSSIER: TERRAINS

Monique Desroches et Brigitte DesRosiers	***Notes «sur» le terrain***	1
Dana Rappoport	***Du repérage musical au travail de terrain en Indonésie***	13
Antoinet Schimmelpennink	***Recherches dans la province du Jiangsu (Chine)***	33
Sabine Trebinjac	***Femme, seule et venue d'ailleurs: trois atouts d'une ethnomusicologue au Turkestan chinois***	59
Mireille Helffer	***Quand le terrain est un monastère tibétain***	69
Jean Lambert	***«Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre...» Un ethnomusicologue sans magnétophone?***	85
Daniel Bariaux et Didier Demolin	***Naissance de la voix d'un tambour à fente chez les Mangbetu: du geste de l'artisan à celui du musicien et du danseur***	105
Vincent Dehoux	***Saveurs de savane***	115
Marc Loopuyt	***Terrains et terreau d'un musicien***	137
Jorge López Palacio	***Chroniques d'un haute-contre en terres indiennes***	147
Bernard Lortat-Jacob	***L'oreille de l'ethnologue***	159
Riccardo Canzio	***Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie***	173

ENTRETIENS

Giovanni Giuriati — ***La voie du gamelan: entretien avec Ki Mantle Hood*** 193

Yves Defrance — ***Rencontre avec deux musiciens traditionnels bretons: Christian Anneix et Jean Baron*** . . . 215

LIVRES

Peter Crowe — Hugo Zemp: ***Écoute la bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Iles Salomon)*** 229

Antonello Ricci — Giovanni Giuriati: ***Musica Tradizionale Khmer***. 232

Jérôme Ducor — Mireille Helffer: ***Mchod-rol. Les instruments de la musique tibétaine*** 235

Mireille Helffer — Carol Tingey: ***Auspicious Music in a Changing Society. The Damâî Musicians of Nepal*** 237

Laurent Aubert — Christian Poché: ***Les musiques du monde arabe*** 239

Yves Defrance — André-Marie Despringre: ***Fête en Flandre. Rites et chants populaires du Westhoek*** 240

Christophe Gros — Jacques Coget, éd.: ***L'homme, l'animal et la musique***. 243

Yves Defrance — Martin Stokes: ***Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place***. 245

DISQUES

Henri Lecomte — ***Musique à la croisée des cultures*** 247

François Borel — ***Quatre disques de musique « touarègue»*** . . . 248

Miriam Olsen — ***Tambours du Maroc. Aadat.*** 250

Antonello Ricci — ***Calabre. Musiques de fêtes***. 252

Marie-Barbara Le Gonidec — ***Trois disques de musique traditionnelle bulgare*** 254

Amnon Shiloah — ***Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale***. 259

Laurent Aubert — *Éthiopie. La harpe du roi David* 260
Pierre-Yves Haab — *Une anthologie du Mugam d'Azerbaïdjan* . . 261
Jean During — *Radif: Intégrale de la musique savante persane* 265
Mireille Helffer — *Mongolie. Chamanes et lamas* 269

RENCONTRES

Peter Crowe — *La voix et le rite: colloque en Russie* 273

EN MARGE

La Rédaction — *Réponse à Tilman Seebass à propos d'un compte rendu paru dans Yearbook for Traditional Music* 277

OUVRAGES REÇUS 279

AUTEURS 283

DOSSIER
terrains

COMPTES RENDUS

NOTES «SUR» LE TERRAIN

Monique Desroches et Brigitte DesRosiers

Le terrain est sans doute ce qui confère à la discipline ethnomusicologique son caractère propre: il permet au chercheur de présenter la réalité musicale comme une pratique culturelle significative. Dans ce sens, on peut dire que le terrain est à l'ethnomusicologue ce que la partition est au musicologue. Cependant, alors que la lecture d'une partition est généralement sans équivoque pour le musicien occidental qui interprète une musique de sa culture, il en va différemment pour le décryptage des musiques d'autres cultures.

Mais qu'est-ce au juste que le «terrain»? Une interprétation littérale du terme renvoie, dans un premier temps, à un lieu, un espace, un territoire, interprétation que l'expression courante «aller sur le terrain» vient évoquer. L'acception du terme est, par ailleurs, fort différente en langue anglaise. Par «fieldwork», on entend non seulement un lieu, un espace, mais aussi une démarche ciblée sur une collecte de données. Ainsi, le dictionnaire de langue anglaise Collins définit-il «fieldwork» comme

> «*an investigation or search for material data made in the field as opposed to the classroom or laboratory*».

Avec le passage de la musicologie comparée à une approche anthropologique de la musique, les chercheurs ne «vont» plus uniquement sur le terrain, mais vont «faire» du terrain, au sens de «fieldwork». La dimension «conduite de terrain», sous-jacente à cette nouvelle approche, suppose que le chercheur puisse contrôler, ne serait-ce qu'en partie, le déroulement des étapes menées sur le terrain. Dans son livre *Fieldwork* (1987), Jackson souligne que:

> «*Fieldwork is about how fieldworkers define their function, how they capture for later use media records of what transpired in their presence*» (1987:3).

Mais si la citation de l'auteur laisse entendre une certaine maîtrise du déroulement du terrain, on ne peut ignorer le rôle parfois décisif de rencontres ou d'événements imprévus, qui peuvent orienter le chercheur vers des pistes d'investigation insoupçonnées. Le terrain, c'est donc aussi cet aspect spontané et imprévisible qui échappe à la planification et à l'organisation du chercheur, sorte de réseau dont les liens se tissent au gré des événements et des gens que l'on rencontre. Car le terrain, c'est, d'abord et avant tout, la rencontre de l'Autre, rencontre souvent meublée d'interrogations et d'énigmes en raison même des

unicités culturelles. Cette situation de fait concourt à démarquer, à séparer dans un premier temps, l'observant de l'observé.

La démarche de terrain place ainsi au cœur de la discipline les dialectiques interne/externe, soi/autre, observant/observé. Elle commande aussi, de la part du chercheur, un esprit ouvert et réceptif, une mobilité constante du regard et de l'écoute, une grande disponibilité, une capacité d'adaptation, de synthèse et d'analyse. Cette dimension mouvante et subjective du terrain nous amène à croire qu'il y a autant de terrains que d'ethnomusicologues, ou, pour reprendre les mots de Nettl dans son livre *The Study of Ethnomusicology* (1983): l'histoire de l'ethnomusicologie, c'est l'histoire du terrain.

Toutefois, si la pratique du chercheur est déterminée par le caractère spontané, subjectif, voire contraignant du contexte, elle l'est tout autant par la pensée ethnomusicologique. Ainsi, les différentes approches de terrain peuvent être envisagées non seulement à partir de la réalité de celui-ci, mais en fonction de la pensée ethnomusicologique qui les anime, c'est-à-dire les conceptions et les a priori concernant le phénomène musical. C'est pourquoi nous retiendrons ici l'affirmation inversée de Nettl, à savoir que l'histoire du terrain, c'est aussi celle de l'ethnomusicologie. Les approches du terrain, tout comme les méthodes et les techniques, ont toujours suivi le développement de la discipline.

Pour mettre à jour les systèmes musicaux, les règles esthétiques ou sémantiques, les rôles et les statuts des musiques et des musiciens, l'ethnomusicologue a dû se doter d'outils méthodologiques et analytiques. Les exemples de terrain sont, à cet égard, riches d'enseignements. Ici, il faut faire place à la diversité. Comme l'a déjà noté Lortat-Jacob:

> *« l'ethnomusicologie en est encore à observer des différences, à chercher des spécialités plutôt qu'à échafauder de grands ensembles. C'est l'ethnomusicologie de la différence, de la finesse, de l'observation du détail... Cette pluralité de situations et de musiques explique en partie la variété des recherches ethnomusicologiques »* (1986:240).

En organologie, la collecte systématique des instruments a nécessité des techniques et des méthodes de terrain spécifiques, une éthique et des protocoles de collecte que le *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels* écrit par Dournon (1981), un des rares d'ailleurs, rassemble et condense. Les techniques raffinées de play-back mises en avant par Arom (1985) et l'analyse musicale systématique axée sur la recherche du « modèle » ont conduit le chercheur à la découverte des procédés cognitifs des musiques pygmées de la République Centrafricaine. Certains ont privilégié une approche interne en plaçant la sémantique au centre de la démarche notamment par le biais des discours culturels (Boilès 1968, DesRosiers 1993), alors que d'autres optaient pour une approche intégrée des données culturelles et des analyses musicales (Desroches 1983, 1987). D'aucuns ont préféré conjuguer à la seule étape d'observation, l'apprentissage des pratiques, comme Hood (1971), During (1994), ou encore, Chernoff (1979). Un certain nombre sont passés par la connaissance approfondie de la langue pour comprendre les systèmes musicaux (Helffer 1990), tandis

que d'autres ont privilégié une approche globale de la société, rejoignant en cela, la conception de « music as culture » (Feld 1982, Seeger 1987).

Après un survol des principaux courants qui, selon nous, ont façonné le comportement des chercheurs sur le terrain, et en prenant comme toile de fond certaines approches récentes de terrain, nous tenterons de mettre en exergue, à partir de nos expériences dans les sociétés créoles (Martinique, Réunion), ce qui, pour nous, constitue les nouveaux enjeux de la pratique de terrain en ethnomusicologie.

La quête de l'objet

Par le biais d'une recherche d'abord spéculative, puis, à partir d'objets isolés de leur contexte et analysés par d'autres chercheurs en laboratoire, la musicologie comparée s'est intéressée à la quête des universaux ainsi qu'aux stades d'évolution des musiques non occidentales – primitives comme on préférait les appeler. Cette époque, qu'on peut situer entre les années 1890 et 1930 est caractérisée par la quête des objets, des artefacts. Bruno Nettl rappelle que les analyses de Hornbostel et de Stumpf reposent sur un échantillonnage très restreint – parfois, sur une douzaine de chants – afin d'identifier ce qui représentait pour eux les caractéristiques majeures d'une telle musique[1].

Parallèlement mais s'étendant plus loin au XX^e siècle, l'intention de préserver, d'enregistrer et d'analyser un corpus musical complet devient une des missions premières d'une discipline qui, peu à peu, étend son champ d'investigation. Les grandes collections de folklores européens apparaissent, celles de Bartók notamment, ainsi qu'aux États-Unis avec les tentatives de Frances Densmore d'enregistrer le répertoire musical complet des cultures Chippewa et Sioux. Le regard se porte sur les objets, les musées enrichissent leurs collections, les scientifiques transcrivent et tentent de décrypter une musique rapportée par d'autres. Jusque dans les années 1960, les sources premières sont l'objet de recherche par excellence, le document inviolable de la tradition orale. Pour Dorson qui se nomme lui-même folkloriste :

> « *A text* [...] *represents the basic source, the pure stream, the inviolable document of oral tradition. It comes from the lips of a speaker or singer and is set down with word for word exactness by a collector, using the method of handwritten dictation or mechanical recording.* » (Dorson 1964 :1).

Dans l'évolution des pratiques, rien de linéaire ne transparaît, sinon des périodes de chevauchement et de confrontation. Dès les années 1920, et de façon plus marquée après la deuxième guerre mondiale, s'impose la nécessité d'effectuer soi-même la recherche, par des séjours prolongés sur le terrain.

[1] Pour une histoire des pratiques de terrain voir notamment Merriam (1964), Nettl (1983) et Seeger (1992).

Concentration sur la collecte d'artefacts, enregistrement de répertoires, mais avec une sensibilité accrue pour les données contextuelles. L'ethnomusicologie prend forme et, avec elle, l'idée de comprendre le phénomène musical dans sa globalité. Approche holistique qui donne naissance à diverses grilles d'analyse dont la plus influente, du moins en Amérique du Nord, est certainement le modèle tripartite d'Alan Merriam[2].

Merriam fut l'un des premiers ethnomusicologues à aborder explicitement le terrain en tant que concept, en termes de cadres de recherche et de théories générales. Avec lui, l'anthropologie culturelle pénètre le champ de l'ethnomusicologie et contribue à la formulation des approches sur le terrain. Pour répondre au problème qui se posait alors, il emprunte à Herskovits la notion de vérité ethnographique, celle de la bonne version d'un chant. Il y répondra par le concept de variation renvoyant aux limites qui circonscrivent l'ensemble des variations possibles à l'intérieur d'un même phénomène musical. Merriam insiste sur le fait que le terrain n'est pas un territoire «neutre», mais qu'il est déterminé par des a priori théoriques. Évidence pour la plupart d'entre nous, mais qui n'avait jamais conduit les chercheurs à mettre en relief, dans leurs écrits, le lien entre leurs démarches sur le terrain et leurs conceptions du phénomène musical. Pour Merriam, ce lien aura cependant toujours existé, consciemment ou non, dans toute recherche ethnomusicologique. Il cite, à titre d'exemples, les études de E. Philipps sur les Yoruba en 1953 et celles de Balfour en 1907 sur les percussions africaines, toutes deux influencées par les postulats des différents stades de développement formulés au XIX^e siècle; ou encore, les recherches de Frobenius, dont la théorie des quatre cercles de culture en Afrique s'inspire de la *Kulturhistorische Schule* de l'anthropologie allemande et autrichienne du début du siècle. Dans la même foulée, rappelons celles de Sachs dont l'élaboration méthodologique pour construire trente-trois strates de développement de la musique instrumentale sur une base mondiale impliquait une conception théorique alliant les concepts de *Kulturkreis* et de diffusion (Merriam 1964).

Ce silence dénoncé par Merriam serait, selon lui, à la source d'une lacune méthodologique profonde quant à la démarche de terrain. Merriam fait ici une distinction intéressante entre la technique de terrain (*field technique*), différente d'un terrain à l'autre et constituée des méthodes pratiques de collecte, d'enregistrement, etc, et la méthode de terrain (*field method*) qui garde essentiellement un même profil, quelle que soit la société étudiée. Cette dernière renvoie aux bases théoriques par lesquelles la technique s'oriente et implique, par conséquent, la création d'un cadre de recherche. Puisque observer, c'est choisir, Merriam rapporte que:

> «[...] *theoretical orientation inevitably affects point of view, approach, hypothesis-formation, problem orientation, and all the other considerations which go into field method, and these in turn affect field techniques*» (1964: 41).

---

[2] Son modèle à trois entrées (*sound, concept, behavior*) est décrit dans *The Anthropology of Music* (1964).

La conception de la musique envisagée sous l'angle du culturel nourrira l'essentiel des démarches de l'ethnomusicologie. De l'objet au contexte qui le fait naître, du contexte à l'élaboration de modèles d'analyse, les chercheurs poussent plus loin le regard ethnographique. Celui-ci se heurte bientôt à la part anthropologique de la discipline qui l'interpelle et l'oblige à tout repenser: la rencontre de l'Autre.

De la recherche de l'Autre

Derrière chaque instrument et chaque version d'un chant, il y a des individus qui pensent, perçoivent, parlent et construisent leur monde par des systèmes de représentations dont on ne connaît ni les modalités de fonctionnement, ni les codes. La compréhension de la musique dans son contexte ne se suffit plus de la seule parole du chercheur. Il devient impératif de laisser parler l'Autre. Le partage des catégories émiques et étiques deviendra le casse-tête fécond de l'ethnomusicologie et la source de querelles épistémologiques interminables.

La recherche de l'Autre s'opère par différentes approches. Parmi celles-ci, l'analyse du phénomène musical à l'intérieur du champ sémantique des tenants de la culture. L'utilisation et l'analyse de leur terminologie deviennent un enjeu important de l'ethnomusicologie des années 1970, comme en témoignent les différentes études de Hugo Zemp (1971), Charles Keil (1979), et l'analyse, par Steven Feld, de l'esthétique musicale des Kaluli à travers leurs métaphores (1982).

L'étude de la «performance» est une autre des préoccupations récentes de l'ethnomusicologie. Au-delà du son, la musique est gestes, attitudes et interactions avec le public. Les analyses de l'événement musical de McLeod et Herndon (1980) et Béhague (1984) paveront la voie à la proposition de Regula Qureshi (1987), d'une approche synthétique de la musique tenant compte à la fois des données du contexte et des modalités de réalisation musicale.

Comprendre l'autre supposait, pour certains chercheurs, l'obligation d'une implication plus directe dans la culture. Apprendre à jouer d'un instrument, en étudier les règles de jeu et d'improvisation transforme le chercheur en un participant actif. Dans son ouvrage *The Soul of Mbira* (1978), Paul Berliner décrit de quelle façon l'apprentissage de l'instrument le conduit au cœur des préoccupations esthétiques du *mbira* des Shona. De telles expériences ont certes enrichi l'ethnographie musicale. Toutefois, ce type d'observation participante fut une source de conflits en ethnomusicologie dans les années 1950 et 1960, les uns reprochant aux autres de négliger les objectifs théoriques de la discipline ou, inversement, de manquer d'intérêt pour la musique. La figure marquante de cette approche est sans aucun doute Mantle Hood, qui crée le concept de bimusicalité en même temps qu'un programme élaboré d'apprentissage des musiques non occidentales à l'Université UCLA en Californie.

Si l'informateur était autrefois vu comme un représentant (interchangeable) anonyme et sans visage d'une culture homogène partagée par tous de la même

façon, les ethnomusicologues s'intéresseront, pour la connaissance des musiques traditionnelles, à l'individualité des versions, introduisant le concept de la variabilité. Faire du terrain signifie, aujourd'hui, rencontrer des individus, représentatifs ou non de la majorité, et qui se situent tantôt au centre tantôt à la marge. Dans son modèle méthodologique, Timothy Rice intègre le rôle de l'interprétation individuelle des pratiques dans la construction du phénomène musical issu d'une tradition qui n'est ni homogène, ni statique.

On imagine de quelle façon l'élargissement du champ de l'ethnomusicologie et la démultiplication de ses angles d'attaque a contribué à façonner tout particulièrement les modalités de comportements sur le terrain. Il serait toutefois simpliste d'envisager les relations entre observateur et observé sous le seul angle des a priori théoriques fonctionnant comme un déterminisme absolu. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le terrain sera toujours constitué d'une part d'aléatoire et de subjectivité et soumis à la reconnaissance réciproque des acteurs impliqués dans la démarche.

Mais à un niveau plus global, cette relation hérite aussi des interactions entre les Nations, de l'économique, du politique et des idéologies qui ont forgé le regard que les uns ont porté sur les autres. L'anthropologie, rejeton de l'époque coloniale, paie aujourd'hui son tribut en remettant continuellement en question ses catégories heuristiques, ses perspectives et, dans l'absolu, son droit à interroger cet Autre et à parler de lui. La parole du chercheur, issue de la tradition européenne, porterait-elle les traces des inégalités entre les peuples comme si elle les avait elle-même forgées? L'ethnomusicologue a failli se taire; la tentation fut forte, à un moment, de n'attribuer de valeur qu'à la seule parole de l'informateur.

A la découverte de soi

L'entrée de l'ethnomusicologue dans l'univers sémantique de l'Autre impliquait, de fait, une entrée dramatique en lui-même, afin de comprendre de quelle façon s'organisaient ses propres perceptions. La distinction des catégories étiques et émiques supposait une capacité à départager ce qui, dans l'interaction, appartenait au monde perceptuel du chercheur ou de la personne observée. Cette entrée en soi survient au moment d'une profonde remise en question de la valeur heuristique des catégories d'analyse du chercheur et de sa capacité à exclure complètement celles-ci dans la prise en compte de la pensée autochtone. Le but de l'ethnomusicologie étant, pour certains encore et fort heureusement, l'analyse du fait musical en des termes compréhensibles pour l'univers culturel du chercheur, elle doit s'ouvrir à une nouvelle perspective qui atténue l'opposition étique-émique pour favoriser une approche fondée sur une dynamique entre deux modes de pensée. Ainsi, la recherche de l'autre mène-t-elle à la découverte de soi. Il fallait donc intégrer ces deux termes dans une dialectique, résolue par la présence d'un nouvel objet de recherche synthétisant. La relation observant-observé et ses interactions devient une réalité dont il faut tenir compte.

La recherche ne peut plus se satisfaire des associations faites uniquement soit par le chercheur, soit par l'informateur. Les relations bipolaires chercheur/objet et informateur/objet laissent la place à une relation triangulaire multi-directionnelle entre chercheur/informateur/objet. Le chercheur ne se pose plus simplement de questions sur l'objet, sur le contexte ou sur le sens que l'informateur donne aux objets mais sur la nature même de ses relations avec les différents acteurs qui interviennent dans son parcours. Comme le décrit longuement Bruce Jackson (1987), le terrain qui s'élabore par des interactions dynamiques et de réciprocité doit être perçu comme principe structurant la recherche.

> «*We all have emotional response to the people we meet and the situations we encounter, and those responses influence significantly our own behavior and vision in the field, but rarely do we tell of those things*» (Jackson 1987:15).

L'ethnomusicologue s'interroge alors sur la façon dont sa présence définit, voire altère, le contexte qu'il doit observer, décrire et interpréter. La transparence s'impose et l'invite à questionner le sens d'une recherche à partir de ses relations avec l'environnement et les individus qui l'ont entouré tout au long de son séjour.

Comme nous le constatons, chaque fois que le rôle de l'ethnomusicologue change et que la compréhension du phénomène musical s'enrichit de nouveaux éléments, le travail sur le terrain se transforme : le regard et l'écoute se portent ailleurs. Qu'en est-il, aujourd'hui, des objectifs actuels de la discipline ? Et de quelle manière ceux-ci contribuent-ils à remodeler les façons d'aborder le terrain ?

Le principe premier du terrain est d'être l'unité de recherche, le territoire signifiant et, en quelque sorte, la matière première de l'ethnomusicologue. Deux éléments viennent bouleverser la définition des unités de recherche et des lieux d'investigation. Le premier réside en l'éclatement des territoires géographiques et sociaux, et l'autre, en la mouvance du phénomène musical. Ces deux éléments, conjugués à une nouvelle approche du phénomène musical, conduisent à la formation d'une territorialité éclatée et appellent une nouvelle façon d'aborder le terrain.

Conclusion

Le XX^e^ siècle est marqué par une masse croissante de mouvements migratoires, une diversification des tissus sociaux, des tendances musicales qui vont tantôt vers la globalisation des pratiques et l'uniformisation des marchés, tantôt vers la conservation ou la revitalisation des traditions musicales. Ces nouvelles données bouleversent le champ d'étude de l'ethnomusicologie et obligent le chercheur à élaborer de nouvelles méthodes de terrain, de nouveaux outils d'enquête. Nouveaux contextes, nouveaux enjeux, nouvelles problématiques. Les territoires urbains, par exemple, avec leur forte concentration de migrants, et le métissage qui prévaut chez certains groupes sociaux mettent en avant des profils

musicaux où les points de repère identitaires sont complexes et en constante mobilité. La dialectique autre-soi ne se lit plus seulement en fonction d'une culture étrangère qui en regarde une autre. Les rapports de classe, et les profils ethniques deviennent, par exemple, des points privilégiés d'observation.

Mais il n'y a pas que l'apparition de nouveaux territoires « géographiques » qui caractérise l'ethnomusicologie contemporaine. De nouveaux territoires musicaux sont aussi créés par la médiatisation des musiques. Pensons aux supports disques, vidéos, et vidéo-clips, ou encore aux spectacles à grand déploiement. Les spectacles rock, avec leurs normes de réalisation, leurs symboles de production, leurs profils musicaux et esthétiques, les fonctions sociales et économiques qu'ils exercent sont aussi des exemples révélateurs de ces nouveaux lieux d'investigation de l'ethnomusicologie Ici, on ne parle plus d'un producteur musical unique, mais d'une chaîne de production qui va du musicien, au metteur en scène, au preneur de son, au mixeur, à l'éclairagiste, etc.

Alors qu'à une certaine époque l'ethnomusicologue s'intéressait à un objet restreint, par trop circonscrit, le regard et l'écoute s'élargissent, s'épaississent, pour inclure dans le champ disciplinaire la forme et le sens de ces nouvelles musiques, de ces nouvelles rencontres, de ces nouvelles territorialités musicales. Dans cette foulée, la musique doit être vue et analysée non seulement comme un *objet*, (un produit) mais aussi comme un *processus* (médiation) et un *enjeu* (social, économique, politique, identitaire). Une conception dynamique où la quête du sens musical situe forcément le terrain au cœur de l'ethnomusicologie.

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, Structure et méthodologie.* 2 vol., Paris: SELAF.

BÉHAGUE Gerard (ed.)
1984 *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives.* Westport, CT; London: Greenwood Press.

BERLINER Paul
1978 *The soul of Mbira.* Berkeley: University of California Press.

BOILES Charles
1968 *Man, Magic and Musical Occasions.* U.S.A. Collegiate Publ.

CHERNOFF John Miller
1979 *African Rhythm and African Sensibility.* Chicago, London: University of Chicago Press.

CLIFFORD James et George E. MARCUS
1986 *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: University of California Press.

DESROCHES Monique
1987 *Musique rituelle tamoule à la Martinique,* Thèse de doctorat. Faculté de musique, Université de Montréal. (En voie de publication).

DESROCHES Monique et Jean BENOIST
1983 «Tambours de l'Inde en Martinique: structure sonore d'un espace sacré», *Études créoles,* vol. V, Aupelf.

DESROSIERS Brigitte
1993 *Analyse de la relation entre les discours sur la musique et les stratégies identitaires à l'île de La Réunion (Océan Indien).* Mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal.

DORSON Richard Mercer
1964 «Collecting Oral Folklore in the United State» *in: Buying the Wind: Regional Folklore in the United State.* Chicago: University of Chicago Press: 1-20.

DOURNON Geneviève
1981 *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels.* Paris: Les Presses de l'Unesco.

DURING Jean
1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.* Lagrasse: Verdier.

FELD Steven
1982 *Sound and sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GEERTZ Clifford
1983 *Local knowledge. Further Essays in Interpretative anthropology.* New York: Basic Books, inc., Publishers.

HELFFER Melffer
1995 *Mchod-rol. Les instrtuments de la musique tibétaine.* Paris: CNRS Éditions – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

HOOD Mantle
1971 *The Ethnomusicologist.* New York: McGraw-Hill.

JACKSON Bruce
1987 *Fieldwork.* Urbana et Chicago: University of Illinois Press.

KEIL Charles
1979 *Tiv Song.* Chicago: University of Chicago Press.

LORTAT-JACOB Bernard
1986 «Méthode d'analyse en ethnomusicologie» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17(2): 239-257.

MCLEOD Norma et Marcir HERNDON, éditeurs
1980 *The Ethnography of Musical Performance.* Norwood.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston Illinois: Northwestern University Press.

NETTL Bruno
1983 *The Study of Ethnomusicology.* Urbana et Chicago: University of Illinois Press.

QURESHI Regula
1987 «Music Sound and Contextual Input: a performance model for musical analysis», *Ethnomusicology*, 31 (1): 56-85.

RICE Timothy
1987 «Toward the Remodeling of Ethnomusicology», *Ethnomusicology*, 31 (1):469-487.

SEEGER Anthony
1987 *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people.* Cambridge: Cambridge University Press.
1992 «Ethnography of music» *in:* Helen Myers (eds): *Ethnomusicology: an Introduction.* London: MacMillan: 88-109 [The New Grove Handbooks in Music].

ZEMP Hugo
1971 *Musique Dan.* Paris; La Haye: Mouton [Cahiers de l'Homme, N.S. XII].

RÉSUMÉ

Lieu géographique, le terrain est aussi une conduite déterminée par le caractère subjectif du contexte et par les conceptions du phénomène musical. Les principaux courants d'idées qui ont façonné le comportement des chercheurs sur le terrain sont abordés, ici, sous trois rubriques: la quête de l'objet, la recherche de l'autre et la découverte de soi. Les débuts de la discipline sont caractérisés par une concentration sur les artefacts. De l'objet au contexte qui le fait naître, du contexte à l'élaboration de modèles d'analyse, les chercheurs se heurtent ensuite à la part anthropologique de la discipline: la rencontre de l'Autre. Celle-ci s'effectue entre autres par une entrée dans le champs sémantique des tenants de la culture. Cette recherche mènera à une découverte de soi, et à une prise en compte de la relation entre observateur et observé comme principe structurant l'analyse. Aujourd'hui, le terrain se modifie par l'éclatement des territoires géographiques et sociaux et par la mouvance du phénomène musical considéré comme objet, enjeu et processus.

ABSTRACT

Fields Notes. *The geographical area which the fied constitutes is also work defined by the subject nature of the context and conceptions of musical phenomena. The main ideas which have moulded the approach of researchers out in the field have been broached here under three headings: the quest for subject matter, the understanding of others and the self discovery. The beginnings of the discipline are examined from the standpoint of artefacts. After subject matter and the context that gave rise to it and the elaboration of analytical models, researchers are confronted by the anthropological aspect of their discipline, namely, the encounter with others. This takes place when researchers enter the semantic field of the 'culture-holders' and brings about self-discovery as well as an assessment of the relationship between themselves and those under study (a basic principle structuring research). Today, changes are taking place out in the field due to the break-up of social and geographical entities and the mobility of musical phenomena veiwed as subject matter, process and the main challenge.*

DU REPÉRAGE MUSICAL AU TRAVAIL DE TERRAIN ETHNOMUSICOLOGIQUE EN INDONÉSIE[1]

Dana Rappoport

How to sound like a pilgrim and a cartographer at the same time?
CLIFFORD GEERTZ

...un ethnographe qui commencerait par n'étudier que la religion ou la technologie, ou l'organisation sociale, séparerait de façon artificielle un domaine de l'enquête et se verrait sérieusement handicapé dans son travail.
MALINOWSKI

J'ai séjourné trois fois en Indonésie[2], en 1991, 1992 et 1993, afin d'enregistrer des musiques rurales sur le déclin. Les deux premières fois, accompagnée d'un ami, j'ai fait ce qu'on appelle du «repérage», phase préliminaire du terrain: dans une période de temps limitée, j'ai enregistré le plus grand nombre possible de musiques encore pratiquées, en sillonnant en 1991, pendant trois mois, les provinces de l'île de Célèbes – appelée aussi Sulawesi – et en 1992, pendant deux mois, les provinces des îles de Flores et de Sumbawa. La troisième fois, en 1993, je suis restée onze mois dans les montagnes toraja de Célèbes. Des trois voyages, seul le dernier relève du «terrain» au sens britannique du terme tel que Malinowski le définissait (1922/1989:62-70). En ethnomusicologie comme en ethnologie, «partir sur le terrain» (*to go into the field*) n'est pas «faire du terrain» (*to do one's fieldwork*). Avant de décrire mes différents rapports au terrain lors de ces trois périodes de collecte musicale en Indonésie, je voudrais évoquer le travail de terrain ethnomusicologique en Indonésie extérieure[3] au début du siècle.

---

[1] Cet article résulte d'un travail soutenu par la Direction de la Musique et de la Danse, la Direction de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche (DESR, DRED), la Fondation KODAK et autorisé par le LIPI (Jakarta). Je remercie Christian Pelras, Josiane Massard, Anne-Florence Borneuf et Marie-Barbara Le Gonidec pour les corrections apportées à cet article.

[2] L'Indonésie, s'étendant de la Malaisie à la Nouvelle Guinée, est un vaste archipel couvrant un espace équivalent à celui de l'Europe, peuplé de 190 millions d'habitants islamisés à 85%. Marqué par plusieurs couches d'influences (hindo-bouddhiste, chinoise, islamique, puis européenne à partir du XVI[e] siècle) inégalement réparties selon les îles , l'Indonésie s'est libérée de l'emprise coloniale néerlandaise en 1945 pour devenir République d'Indonésie.

[3] Je conserve la dénomination qu'utilisait Jaap Kunst qui, lui-même, parlait de répartition territoriale coloniale. Toutes les îles hormis Java - île sur laquelle se trouve la capitale Jakarta, anciennement Batavia - étaient regroupées sous le terme de «provinces extérieures» (*buitengewesten*).

Jaap Kunst et le terrain indonésien

On ne part pas enregistrer en Indonésie sans avoir lu les travaux de Jaap Kunst, l'auteur incontournable pour ce qui concerne non seulement l'ethnomusicologie en Indonésie mais aussi pour la discipline elle-même. Comment a-t-il travaillé sur le terrain ? A-t-il lui-même « fait du terrain » ?

Jaap Kunst (1891-1960) est resté quatorze ans en Indonésie. On dit qu'il a été un des premiers ethnomusicologues à avoir fait un terrain long et intensif, contrairement à ses prédécesseurs d'avant-guerre Stumpf, Sachs et Hornbostel, qui ne sont jamais allés beaucoup plus loin que leur bureau (Kunst 1994 : 20).

De 1920 à 1930, Jaap Kunst travaillait au service des Affaires sociales à la ville (Batavia et Bandung) sur l'île de Java et ne pouvait se consacrer à l'ethnomusicologie que dans ses temps libres (soirées, week-ends et quatorze jours de vacances par an). C'est seulement de 1930 à 1934 qu'il a pu s'adonner à la collecte, étant nommé alors musicologue du gouvernement colonial des Indes néerlandaises. Il s'engage ainsi pendant quatre ans dans des voyages intensifs ayant pour but d'acquérir le plus grand nombre d'instruments de musique et d'enregistrer le plus grand nombre de formes musicales. Il visite les îles de Nias, Flores, le sud de Sumatra, Célèbes, Timor, les Moluques ainsi que les îles de la côte nord de la Nouvelle Guinée (appelée aujourd'hui Irian Jaya). Collecte d'instruments, collecte du savoir, tournage de films, enregistrements : son travail est incomparable. Avant lui, personne n'avait envisagé la musique dans son contexte. Il a été un des premiers à l'observer dans la réalité quotidienne.

Cependant, bien qu'il eût considéré que l'immersion dans la culture était fondamentale pour comprendre la musique, il n'est jamais resté longtemps dans un même lieu. Ses voyages, riches et variés, n'ont pas été longs et intensifs au sens où nous l'entendons aujourd'hui – il ne restait pas plus de quelques semaines dans un même groupe linguistique. D'autre part, ce qu'on ne dit pas sur Jaap Kunst, c'est qu'à l'époque, il représentait le Gouvernement, l'État, le Contrôle. On peut imaginer que la proximité avec les chanteurs n'était pas tout à fait ce qu'elle est devenue aujourd'hui. Accompagné par des missionnaires, Jaap Kunst collectait en commanditaire et non pas en observateur. En outre, ses écrits, malgré leur grande qualité, ne rendent pas véritablement compte de la musique dans son contexte mais sont fondés davantage sur des descriptions musicologiques agrémentées de spéculations diffusionnistes[4]. Ses enregistrements – certainement pour des raisons techniques et religieuses – ont le plus souvent été provoqués et non pas faits en situation. De plus, il n'a jamais participé personnellement à la musique ; à cette époque, il était inconcevable pour un Européen – membre de l'élite coloniale – d'apprendre par exemple à jouer dans un gamelan. Jaap Kunst est allé sur le terrain, certes, mais il n'a pas « fait

[4] En musicologue comparatiste, à partir de musiques collectées à Nias et Flores, Kunst propose par exemple l'hypothèse que les mélodies fondées sur le triton et de rythme ternaire seraient caractéristiques des cultures mégalithiques (Kunst 1942 : 37).

de terrain» au sens de l'anthropologie britannique, étant resté peu de temps dans un même groupe linguistique et ayant toujours gardé un rapport distancié avec les musiciens[5].

Aujourd'hui, les ethnomusicoloques indonésianistes restent sur un terrain unique, dans un même groupe linguistique. Peu d'entre eux oseraient adopter la démarche comparatiste de Jaap Kunst. L'unique marque de sérieux dans les milieux de l'ethnomusicologie de la fin du XX[e] siècle, tant en Indonésie que dans le reste du monde, c'est la spécialisation sur un seul terrain. Cathy Basset reste six ans à Bali, Mantle Hood, Judith Becker, Wim van Zanten et Andy Sutton à Java, Margaret Kartomi à Sumatra, etc., la plupart se spécialisent sur une aire culturelle donnée pendant une longue période. Certes, une longue durée sur un même terrain n'implique pas nécessairement une ethnomusicologie de qualité – fondée sur la rigueur obstinée de l'oreille et du regard –, mais elle favorise une connaissance intime du contexte.

Comment Jaap Kunst parvenait-il à ce que les gens des villages consentissent à jouer pour lui? A Flores, durant ses sept semaines de «terrain»[6], il était introduit dans les populations par les missionnaires catholiques européens qui l'accueillaient, lui indiquaient les meilleurs chanteurs, l'aidaient à atteindre les villages, puis à noter et traduire les textes[7]. Il voyageait avec un guide interprète et un secrétaire à dos de mulet ou à pied. Quand il arrivait dans les campagnes, les villages étaient déserts. On raconte qu'il montait alors sur un grand rocher et se mettait à jodler car il savait que ce type de pratique était fréquent à Flores. Alors peu à peu, les habitants sortaient timidement pour aller voir de leurs yeux cet étrange chanteur. C'est seulement plus tard que, une fois au centre, entouré d'une assemblée de villageois, Kunst lançait: «maintenant, à votre tour» (1994:19). Kunst raconte lui-même sa façon de faire du terrain:

> «*The well-tried recipe: first to perform a tune oneself, say, a European folk song or a piece on the violin, or to execute a Western folk dance, has often worked wonders among the Indonesian peoples in whose midst I have made my investigations. They didn't like to be left behind; they, too, wanted to let you hear or show you something of their own – and this the sooner, once they found that every performance was followed by some little reward*» (1994:19).

Aujourd'hui, le fonctionnement n'a pas fondamentalement changé si ce n'est que la petite récompense à laquelle Kunst fait allusion est devenue plus conséquente. Ceci dit, en 1930, Hornbostel avertit déjà Kunst: «*The natives seem to be very spoiled by the missionaries with respect to the «backshish» (tips) and they are*

---

[5] Voir dans le livre de Jaap Kunst, *Indonesian music and dance*(1994), les quelques photos des années 1930 qui montrent les attitudes quelque peu contraintes des musiciens (p. 36), ainsi que la présence très solennelle des autorités pendant les enregistrements (pp. 196, 203).

[6] En un mois et demi, Kunst est revenu avec 90 cylindres de cire, 90 instruments de musique, des films, des photos en nombre et des transcriptions.

[7] Jaap Kunst note ainsi: «Thanks to Father Hündler, pastor of Djopu, the population was prepared for my visit, so that I was able to collect quite a lot of material in a short time» (1942:40).

rather reticent to sing, if not amply rewarded» (1994:41). En échange des prestations musicales, Kunst donnait toutes sortes d'objets (colliers, couteaux, lampes de poche, chique, cigarettes, bonbons), il apportait aussi – dit-on – cochons et chèvres. Jaap Kunst se faisait d'ailleurs sponsoriser. En 1931, d'une fabrique de cigarettes, il recevait 10000 cigarettes «à distribuer à [ses] victimes», et 250 florins pour acheter des instruments de musique. Il déclarait: «*Isn't that nice? The only thing I have to do in return is to make a film of the cigarette distribution with an advertising sign of the company in it*» (1994:41). Depuis les années 1930, mécénat et sponsoring pour l'ethnomusicologie se sont développés de manière notable.

Jaap Kunst enregistrait avec un grand phonographe mécanique Edison Amberola sur des cylindres de cire qu'il renvoyait à Hornbostel à Berlin par bateau. Au début, certains cylindres originaux arrivaient écrasés à destination. S'ajoutaient à cela toutes sortes de difficultés tels le transport du matériel sur le terrain et le problème de la qualité du son (déviation de hauteur absolue et saturation).

Comparativement, c'est en nanti qu'on fait du terrain aujourd'hui, car la taille et le poids des magnétophones numériques nous permettent à présent un déplacement aisé, sur la plupart des terrains. Le matériel influe de façon notable sur notre rapport au terrain. La miniaturisation des magnétophones permet de ne pas déranger le déroulement des rituels. Cependant, certains problèmes persistent, dont l'alimentation des batteries. Comment recharger les batteries du DAT dans les endroits à un jour de marche de tout point d'électricité? Mes deux premiers voyages de repérage se sont faits dans l'obsession de la recharge de batteries et du maintien du matériel. Pour le terrain de longue durée dans les montagnes toraja, j'ai enfin obtenu un panneau solaire qui me permettait de recharger une batterie en deux heures. A cela s'ajoute le problème de la fragilité du matériel, que l'on doit changer d'année en année.

Au fond, en cinquante ans, quels changements se sont produits en ce qui concerne la pratique du terrain ethnomusicologique en Indonésie hors de Java et Bali? De toute évidence, les moyens d'enregistrement ont été améliorés de façon fulgurante. Mais qu'en est-il du rapport avec les musiciens, de la façon d'observer, d'enregistrer, de s'adapter et de comprendre? Est-ce que les buts poursuivis sont les mêmes? Une réponse à ces questions est esquissée ici par la présentation de quelques expériences récentes.

Le repérage

Sur les pas de Kunst, c'est hors de Java et Bali que j'ai décidé de faire du repérage, parce que les musiques des «îles extérieures» étaient moins bien connues.

En Indonésie, le repérage diffère selon les régions, en raison de la diversité des conditions géo-économiques et socio-religieuses. Le problème reste toujours le même: se faire admettre par la population, qu'elle soit islamisée, chrétienne ou encore adepte de la religion des ancêtres. Deux conditions sont essentielles pour pouvoir enregistrer. Le premier impératif est de parler la langue véhiculaire –

l'indonésien. En maîtrisant la langue, il est possible de rentrer en contact avec les gens des villes – commerçants, fonctionnaires, instituteurs et adolescents scolarisés – qui parlent l'indonésien (dans les montagnes, seules quelques personnes ont des rudiments d'indonésien, la plupart ne parlent que leur propre langue vernaculaire). Le second impératif est d'avoir un fonds monétaire suffisant pour pouvoir satisfaire musiciens et informateurs (afin de payer alcool et cigarettes). La réussite de la collecte dépend de l'intuition et du tact à dénicher le « passeur », celui qui nous introduit auprès des villageois. Trois cas en regard illustrent ici des situations à chaque fois différentes.

Dans les plaines islamisées

En Indonésie, la situation des régions côtières et des plaines diffère très nettement de celle des montagnes de l'intérieur[8]. Les populations islamisées depuis trois siècles sont ouvertes sur le monde extérieur. L'histoire a bouleversé les anciennes structures socio-politiques, la noblesse a perdu ses cours, les princesses se sont reconverties dans le tourisme. La musique traditionnelle a elle aussi perdu ses lettres de noblesse et a été remplacée par des musiques modernes d'influence occidentale. Ainsi, en parcourant les campagnes, le soir, on entend plus souvent des groupes de pop locaux qui jouent du *dangdut*[9] pour animer les mariages que des groupes de musiciens traditionnels. Les jeunes de ces régions se reconnaissent dans les musiques nationales indonésiennes et non plus dans les anciennes musiques villageoises.

Dans les plaines islamisées, pour trouver de la musique, deux méthodes sont opérantes: passer soit par le biais étatique, soit par le réseau des nobles.

Quand on ne connaît personne et qu'on arrive dans les bourgs, il vaut mieux s'adresser aux fonctionnaires en se présentant comme étudiant[10]. L'État indonésien a en effet mis en poste des employés à la culture[11] qui se trouvent dans les villes,

---

[8] Ce paragraphe concerne les populations bugis, makassar et mandar de la province de Célèbes-Sud, la population tolaki à Célèbes-Est ainsi que les populations de Bima et de Sumbawa Besar de l'île de Sumbawa.

[9] Le *dangdut* constitue une des trois grandes musiques populaires indonésiennes (aux côtés du *kroncong* et du *pop indonesia*). Né à la fin des années soixante dans les classes sociales musulmanes les plus basses, il a été aujourd'hui élevé au rang de musique nationale. Il est diffusé à la radio, à la télévision, par cassettes. Les thématiques des chansons, autrefois revendicatrices, concernent aujourd'hui les peines de cœur. Les paroles sont en indonésien. C'est un mélange de traits musicaux occidentaux, moyen-orientaux et indiens qui rappelle en certains points le raï algérien. Aujourd'hui, même les populations christianisées raffolent de cette musique de variété.

[10] Aux yeux de l'Administration, les étrangers qui restent de façon prolongée dans une région sont souvent suspects, c'est pourquoi il est préférable de s'annoncer à l'Administration afin d'éviter tout ennui.

[11] Cela est lié notamment au programme de revitalisation des traditions musicales, commencé depuis 1947 par l'ancien président Sukarno pour cimenter la nation indonésienne (en réitérant le mot d'ordre connu « l'unité dans la diversité »).

dans des bureaux ouverts en semaine de 7h00 à 14h00. Bien souvent, l'administration ne favorise pas la recherche. Dans certaines plaines peu fréquentées par les touristes, l'État veille au déplacement des étrangers. Il faut avoir un permis ou être pris en charge par un fonctionnaire. Au lieu de nous indiquer les villages où nous rendre, les attachés culturels convoquent les musiciens en négociant avec nous un prix, prétextant qu'il est trop difficile de se rendre dans les campagnes – la rareté des moyens de transport empêche en effet un déplacement aisé sauf si on possède assez d'argent pour louer une voiture. En 1991, dans les plaines de la péninsule sud-est de Célèbes (région Tolaki), l'attaché culturel a fini par nous organiser une séance d'enregistrement dans la salle des fêtes communale. La commande ayant été faite par un employé de l'État, aucun rapport direct n'a pu être établi avec les musiciens. Le fonctionnaire a profité de notre venue pour compléter son salaire.

En revanche, dans les plaines plus fréquentées de Célèbes-Sud, il est possible de trouver de la musique sans risque de corruption, en étant recommandé par un membre de l'État bienveillant, qui aide des Européens pour son prestige personnel. Chez les Bugis, nous avons pu être introduits chez Andi Hasan Machmud, député au Parlement. Par un simple courrier, il nous a ouvert la porte de tous les bureaux hiérarchiquement inférieurs: nous avons redescendu ainsi toute la chaîne administrative par courriers de recommandation écrits et réécrits – du député (*anggota DPR*) au préfet (*bupati*) au maire (*camat*) au chef de village (*kepala kampung*) –, pour atterrir dans un village très reculé et obtenir, après quelques courbettes incongrues au maire [12], la venue des meilleurs musiciens. Le processus administratif a duré trois jours et n'a pas exigé de frais puisque nous avons été accueillis par les chefs de village [13]. Malgré notre présence effective sur le terrain, malgré la qualité des musiques collectées, les rapports avec les musiciens sont restés inexistants, empêchés par cette barrière officielle que constitue la lettre administrative et par l'absence de temps permettant d'écouter la musique dans son contexte.

Dans ces deux premiers cas, l'avantage a été de pouvoir enregistrer rapidement des musiques que nous aurions mis longtemps à trouver. En revanche, cette approche a empêché tout rapport humain. Les musiciens ont été convoqués par le Pouvoir d'une façon peu respectueuse. La tactique est donc d'échapper aux mains de ces représentants de l'autorité qui vous imposent d'enregistrer telle ou telle musique. Malheureusement, cela n'est pas toujours possible et il faut apprendre continuellement à se libérer de cette contrainte administrative.

Néanmoins, le biais administratif nous a parfois facilité la tâche en nous laissant indépendants. Dans les plaines de Wajo (Célèbes-Sud), les attachés culturels ont déjà fait un travail de collecte et de recensement musical notable. L'attaché culturel, très impliqué dans son travail, nous a accueillis chaleureuse-

---

[12] De caractère féodal, le maire de Kajang (Célèbes-Sud) nous a priés de façon impérative et peu courtoise de sortir nos instruments (violon et flûte) afin de le distraire avec des airs occidentaux, suite à quoi il a bien voulu nous faire un courrier pour le chef du village.

[13] Christian Pelras souligne que cette descente du sommet à la base par le biais d'un député procède d'un réseau de clientèle et non pas d'un pouvoir administratif.

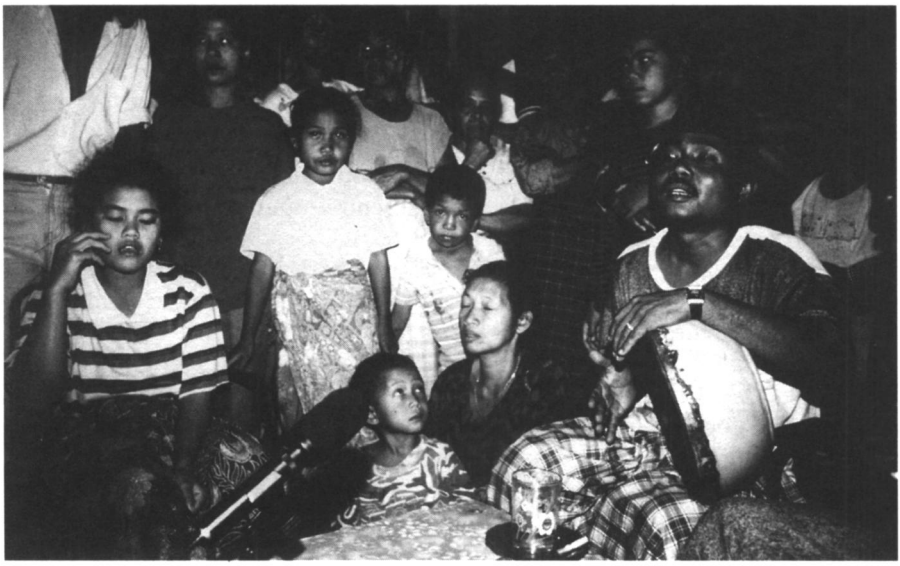


Fig. 1 : Séance d'enregistrement sur l'île de Selayar, région makassar, Célèbes-Sud.
Photo : Dana Rappoport.

ment. Il nous a signalé les musiciens les plus réputés et nous a laissés libres d'aller dans les campagnes sans courrier de recommandation. Dans les villages bugis, non enclavés, les musiciens furent contents d'être enregistrés et directement rémunérés par nous-mêmes[14]. Cependant, bien que le rapport avec les musiciens fût ici spontané, non contraint et direct, ce type d'approche – enregistrer dans les villages pendant un à trois jours – ne relève pas véritablement du terrain en raison du peu de temps sur les lieux empêchant d'enregistrer les musiques en situation.

Le fait d'arriver dans les campagnes avec mon violon m'a souvent rapprochée des musiciens, et cela dans les plaines seulement. Dans les populations islamisées, le violon, importé probablement par les Portugais au XVI^e siècle[15] est un instrument connu qui possède un répertoire important. A Célèbes-Sud, j'ai rencontré des violonistes qui n'avaient plus de violon et auxquels j'ai dû prêter le mien pour l'enregistrement. Ne restant que peu de temps dans chaque endroit, je n'ai pas eu l'occasion d'un apprentissage direct avec les musiciens. Je réapprenais les airs traditionnels bugis à l'aide des récents enregistrements que nous venions

[14] Leur ouverture est notamment liée au fait qu'ils sont déjà allés jouer à la Radio de la capitale de l'île ou à Jakarta pour des festivals de musique folklorique.

[15] Selon Christian Pelras, le violon est peut-être issu d'une diffusion secondaire via les milieux malais cosmopolites de l'archipel vers les XVII^e, XVIII^e siècles.

de faire. Nos instruments de musique (violon et flûte traversière) jouaient le triple rôle de compagnons de voyage, de carte de visite nous permettant de rentrer en contact avec les musiciens et de «méthode de recherche». Comment écoutaient-ils nos airs? Si, auprès des villageois, nos duos de musique traditionnelle irlandaise eurent plus de succès que quelques gavottes de J.S. Bach, c'est qu'il existe un répertoire traditionnel bugis joué aux violons fondé sur une même dynamique musicale binaire, sur un contrepoint apparenté et sur un rythme très enlevé.

Par contre, dans les populations non islamisées des montagnes, mon violon n'a jamais servi ni même intéressé qui que ce soit. Je continuais cependant à le pratiquer en solitaire.

En fin de compte, le biais administratif peut être soit très contraignant, soit plutôt favorable. En tout cas, il est presque toujours impératif. Dans ces régions, l'ethnomusicologue de passage reste dans un système de contrôle autoritaire et de rapport hiérarchique qui, souvent, empêche une proximité avec les gens des campagnes.

En dehors du circuit administratif, on peut passer par le réseau nobiliaire, qui permet de collecter des données culturelles de sources sûres et facilite la découverte de musique dignes d'intérêt. Dépossédés du pouvoir dans le courant du XX^{e} siècle, les nobles bugis-makassar (île de Célèbes) ou bimanais (île de Sumbawa), nostalgiques de l'ancienne époque, tentent de maintenir certaines traditions musicales soit en tenant un hôtel et en recréant des soirées traditionnelles pour les touristes, soit en faisant vivoter une association pour la préservation des musiques traditionnelles par le biais de spectacles et de cours de danses de l'ancien Sultanat[16].

Ainsi, par exemple, à Sengkang (Célèbes-Sud), Ibu Datu Andi Muddariyah, princesse bugis, a invité un soir pour nous des musiciens traditionnels. Cette dame représentait bien autre chose qu'un attaché culturel car elle avait vécu dans sa jeunesse l'effervescence des musiques de cour. Elle était capable d'en parler abondamment. D'autre part, le respect des musiciens envers cette princesse – le sentiment hiérarchique étant encore très prégnant –, la qualité des propos de cette femme de haute noblesse sur la musique et, enfin, le repas pris en commun – ont favorisé la qualité des échanges intellectuels lors de la séance d'enregistrement.

[16] Dans l'île de Sumbawa, j'ai été ainsi en contact avec l'association *La Mbila*, association pour la survie de la culture bimanaise, dirigée par Pa'Sarifuddin Abdulah et Pa'Masir Abdulah.

Dans les montagnes de l'intérieur

Dans les montagnes peu fréquentées de l'intérieur[17], la pénétration de nouveaux venus est plus difficile tant pour les autochtones que pour les fonctionnaires des villes, plutôt réticents. Le problème est ici d'ordre religieux. Les populations des montagnes, en cours de christianisation, ont gardé d'anciennes coutumes dans lesquelles la musique a sa place. A l'antagonisme entre le gouvernement islamisé – présent dans les bourgs – et les autochtones s'ajoute l'antagonisme entre les autochtones et l'Église. Face à cela, il faut obtenir l'autorisation d'enregistrer des musiques qui relèvent souvent de traditions religieuses résiduelles opposées à l'exigence de Progrès prôné par l'État indonésien. Trois barrières doivent être franchies: avoir l'autorisation du Gouvernement, la reconnaissance de l'Église, et être admis par les populations.

Pour faire de la recherche dans les régions à fort antagonisme religieux[18], il faut non seulement une autorisation, mais aussi une lettre de recommandation venant des autorités centrales. Les fonctionnaires sont méfiants. Ils me soupçonnent un moment de vouloir diffuser la pratique pentecôtiste[19] dans les montagnes de Mamasa et ne m'autorisent pas à continuer ma route sans courrier de recommandation adressé nominalement au chef de région. De retour de la capitale de la province avec ma lettre, le chef de région, méprisant, fait alors des problèmes à mon accompagnateur toraja. Ce dernier n'était pas censé se déplacer dans les montagnes de l'ouest – montagnes qui faisaient en fait culturellement partie de sa propre région, mais non reconnues comme toraja par le gouvernement central.

Une fois la barrière gouvernementale franchie, la circulation dans les montagnes dépend de notre habileté à trouver les tenants de la coutume qui dans, certains cas, ont été quasiment réduits au silence par l'Église[20].

A Flores, la situation est différente. Le pouvoir dans les montagnes est aux mains de l'Église catholique. Celle-ci est notre premier contact, notre lieu de passage obligé, et cela parce que les missionnaires sont souvent des informateurs hors pair: attachés à la culture autochtone[21], ils en parlent la langue, sont installés

---

[17] J'évoque ici les montagnes du sud de l'île de Flores et celles de l'ouest du pays toraja de l'île de Célèbes.

[18] C'est le cas de l'ouest du pays toraja qui a été récemment détaché de la partie centrale toraja par l'administration pour être rattaché à un département côtier musulman. Les antagonismes entre les plaines, peuplées de populations islamisées mandar et bugis, et les montagnes, peuplées de populations christianisées toraja, se sont développés tardivement mais sont aujourd'hui relativement exacerbés.

[19] L'Eglise pentecôtiste (*Pentekosta*) adopte des résolutions très radicales par rapport aux rituels autochtones. Le développement de cette religion a une influence sur la musique puisque les rituels sont interdits.

[20] Voir à ce propos l'article de Jaap Kunst sur l'influence des missions sur la musique traditionnelle en Indonésie: «Indigenous music and the Christian mission», conférence donnée en 1946 dans une école de missionnaires en Hollande (Kunst, 1994:57-87).

[21] Près de Maumere, il existe notamment une École supérieure de théologie (*Seminar Tinggi Teologia*) qui forme des autochtones à la prêtrise. Un père indonésien très attaché aux coutumes locales a constitué dans cette école un musée à caractère ethnologique.

depuis de nombreuses années dans la région et sont au fait des rapports politiques. Dans ses liens avec les missionnaires, l'ethnomusicologue est en Indonésie plus avantagé que l'ethnologue, suspecté d'un intérêt forcené pour l'ancienne religion – point sensible de l'Indonésie de la fin de ce siècle. Or l'ethnomusicologue apparaît aux yeux des missionnaires davantage attaché à l'esthétique qu'à la religion (bien que la musique soit issue ici des pratiques religieuses).

A l'est de Flores, dans les populations en cours de christianisation, nous avons été accueillis dans une mission par un Père suisse, installé dans la région depuis dix-huit ans mais fraîchement débarqué dans cette vallée depuis moins d'un an. Le Père nous a offert le gîte. Nous partions ensuite à une journée de marche, chez les chefs rituels non christianisés, pour enregistrer, en situation, des musiques chantées dans des rituels interdits par notre hôte. De retour à la mission, nous parlions naïvement de la splendeur des musiques et de la puissance de ces fêtes ancestrales. Le Père sirotait son coca frais tout en zappant sur les chaînes occidentales qu'il recevait par son antenne parabolique; la messe du dimanche était d'une pauvreté affligeante par la mine hagarde d'un petit nombre d'autochtones, contraints à ânonner des hymnes sans enthousiasme aucun.

Une fois sur le terrain, comment assister aux fêtes pré-chrétiennes? Dans un voyage de repérage, seul le hasard fait bien les choses. Avant de pouvoir enregistrer les chants en situation, il faut s'armer de courage et de patience, et surtout se faire introduire. Il n'est pas souhaitable d'arriver seul, et cela, parce que les populations des montagnes de Flores, très réticentes, parlent à peine indonésien[22]. Les conditions d'enregistrement sont liées aux rapports humains établis auparavant avec quelques membres du groupe émigrés à la ville, qui parlent indonésien, et qui veulent bien nous accompagner contre une petite somme destinée à la famille qui organise la fête. Après une marche dans les montagnes[23] souvent longue et pénible, on arrive dans des fêtes à l'écart de tout axe de communication. Notre venue est solennisée par un long rite autour du bétel et du vin de palme. Les enregistrements ont lieu toute la nuit. Les informations, collectées en quelques jours seulement, n'ont pas, selon moi, une véritable valeur ethnologique.

Pour trouver de la musique dans les plaines islamisées acculturées ou dans les montagnes en cours de christianisation, il faut donc passer par plusieurs types de pouvoir: le corps gouvernemental, le corps religieux importé (à Flores, le catholicisme, en pays toraja, le protestantisme, en pays bugis, l'islam) et les chefs des religions ancestrales. En repérage, on se sert le plus souvent de l'État et/ou de l'Église pour arriver au cœur des populations. Depuis 1930, les structures dominantes n'ont pas changé. Jaap Kunst, lui-même membre de l'État colonial, mandaté et introduit par l'Église, collectait la musique sans avoir de rapport avec les chefs rituels non convertis.

---

[22] Les populations isolées sont apeurées par l'armée, qui s'introduit périodiquement arme à la main dans les montagnes pour imposer la contraception; elles sont également effrayées par les spéculateurs javanais qui viennent en jeep pour la planification agraire.

[23] J'évoque ici les montagnes du sud-est (population sikka), et les montagnes du sud-ouest (population manggarai) de Flores.

Dans les régions touristiques

Si la région est touristique, il est possible d'aller directement dans les villages pour trouver les musiciens. Au départ, les informations sont recueillies dans les transports en commun (taxis collectifs). Les gens, peu réticents, vous informent rapidement du style de musique encore pratiqué.

Dans la petite île de Selayar au sud de Célèbes, nous avons aisément rencontré les chanteurs, négocié un prix, puis enregistré toute la soirée des chants alternés accompagnés au luth *gambus* et au tambour *rebana*. Tout le village a assisté à l'enregistrement. Ayant été hébergés par les musiciens, nous avons été réveillés à l'aube par une berceuse chantée à un enfant. D'un rapport contraint et un peu tendu, lié notamment au marchandage pour l'obtention de musique, la relation s'est adoucie et s'est conclue sur un rapport amical.

Dans les montagnes toraja (région sud), la situation est encore différente car les occasions d'enregistrer en situation sont très fréquentes. La vie rituelle est intense. En parlant indonésien, il est très facile de se faire inviter à une grande fête funéraire, soit en rencontrant quelqu'un dans un bus, dans la rue du bourg, ou dans la montagne, en voyant des gens rentrer chez eux avec des morceaux de viande. La différence de couleur de peau agit en notre faveur. Non seulement notre venue ne les dérange pas, mais notre présence les honore. Il n'est nul besoin d'une autorisation si ce n'est un rapport direct avec la famille organisant la fête. Des invités indonésiens viennent bien d'autres îles, et même de la grande capitale Jakarta, pourquoi ne pourraient-ils pas venir d'un autre continent ?

Sortir un microphone dans une fête de funérailles est à peine remarqué ; enregistrer la musique pendant le rituel deviendrait presque un jeu d'enfant si le problème de l'endurance n'intervenait. Du centre des rondes aux greniers à riz au couffin du défunt, personne ne vient déranger l'enregistrement. Dans cette région où la musique est encore très vivante, les attachés culturels sont inutiles. Ici, ni l'État ni l'Église ne contrôlent les allées et venues. Dans ces cas-là, il n'y a pas de « passeurs » officiels – membres d'un pouvoir quelconque – entre la musique et l'ethnomusicologue.

Les fruits du repérage

Du point de vue de la collecte, les voyages de repérage me semblent plus faciles que le terrain lui même, et ceci pour plusieurs raisons. Facteur temps d'abord : en deux mois, le dynamisme est rarement émoussé, les gens sont volontiers disponibles, la variété de la collecte incite à la réflexion. Peu de piétinements, peu d'égarements, peu de temps morts, pas de redites, pas de tentations. Ensuite, le repérage en équipe de deux non seulement facilite la rapidité du travail, mais aussi alimente l'enthousiasme. La collecte est souvent fructueuse.

Mais que comprend-on de la musique en deux ou trois mois de pérégrination ? Collecter des formes musicales, hors contexte ou en situation, sans bien

comprendre l'enjeu du rituel, pressé par le départ du lendemain, est-ce que *cela* relève du terrain ? Ne serait-ce pas davantage sa phase préliminaire ? Le sens de telles collectes est – on l'aura compris – davantage musicologique qu'ethnomusicologique. En Indonésie, la musique surgit au cœur du religieux. Est-il alors nécessaire de saisir le religieux pour saisir la musique ? Entendre sans voir, voir sans savoir n'est pas faire du terrain. Il faut voir et entendre, entendre et comprendre.

Le terrain dans les montagnes de Célèbes

Après deux voyages de repérage, munie d'une autorisation officielle de recherche délivrée à Jakarta, j'ai décidé de faire « mon terrain » en pays toraja[24]. Je savais alors comment éviter les « informateurs-contrôleurs » et comment utiliser l'Administration et l'Église à bon escient. Le repérage de 1991, effectué en amateur, avait duré douze jours dans les montagnes toraja. En douze jours, j'avais eu l'occasion d'assister à cinq fêtes funéraires d'ampleur variable et dans des régions différentes, et j'avais constaté la présence d'une tradition musicale chorale encore très vive dans un lieu en voie de christianisation accélérée. Je revenais alors des plaines islamisées de Célèbes-Sud et de Sumbawa dans lesquelles la tradition musicale est en pleine décrépitude. Le corpus toraja, lui, encore vivant, splendide, massif, devait être enregistré dans sa globalité. Plusieurs facteurs m'avaient décidée à choisir ce terrain : en tout premier lieu, la beauté des musiques pratiquées ; ensuite, la vie rituelle, obsédante et compliquée, la fréquence des fêtes qui me permettrait de collecter en situation ; et enfin les conditions de recherche – moyens de transport, longue saison sèche de juin à octobre, altitude favorisant des journées fraîches et des nuits sans moustiques, ouverture des gens.

[24] Population de 500 000 personnes, les Toraja sont entrés en contact avec les Hollandais en 1906, ont été christianisés en 1930 puis envahis par le tourisme vers 1970. Avant l'arrivée des Hollandais, les habitants de ces montagnes pratiquaient sans entraves la religion traditionnelle. Aujourd'hui, l'équilibre du système rituel est remis en cause. La religion traditionnelle, pendant longtemps non reconnue par les autorités extérieures, n'a été officialisée qu'en 1970, mais en tant que variante locale de l'hindouisme (d'un hindouisme indonésien à tendance monothéiste) - la majeure partie des Toraja s'étant déjà alors convertie au christianisme. De 1906 à aujourd'hui, ni les missionnaires, ni l'État indonésien n'ont pourtant réussi à empêcher les Toraja de célébrer leurs morts lors de grandes fêtes funéraires impliquant hécatombes animales et dépenses monumentales. Cependant, les fêtes de fécondité, longtemps interdites, sont aujourd'hui tombées en désuétude car l'invocation aux dieux et divinités était inconciliable avec la foi monothéiste, seule reconnue par l'État indonésien.

Fig. 2: Joueuses de mortier à riz dans un village bugis de Célèbes-Sud. Photo: Dana Rappoport.

Déroulement de la recherche

Mon terrain[25] en pays Toraja a été inattendu malgré sa longue préparation: venue dans une perspective musicologique avec en l'idée d'éviter de consacrer trop de temps à l'ethnographie de cette population, mes plans ont rapidement changé *une fois sur le terrain* et ma démarche initiale qui se voulait non exhaustive (travailler sur un corpus de quelques beaux chants) a été rapidement abandonnée.

D'abord, l'état de la culture toraja m'est apparu fragile, ce que je n'avais pu percevoir dans les études lues avant mon départ, ni même lors de mes douze jours de repérage. A la vieille religion, dénigrée aujourd'hui par l'ensemble de la génération montante, s'est substituée une conversion massive au christianisme. En me rendant à des fêtes funéraires traditionnelles remodelées en version protestante, j'ai été surprise et désolée devant la substitution de chœurs d'église de style occidental (avec sonorisation) à l'ancien chant traditionnel et cela sur l'espace sacrificiel. C'est donc face au déclin de l'ancienne religion, face à la rapidité de l'oubli des textes et des musiques dans la nouvelle génération qu'il m'a semblé urgent de dresser un panorama complet des musiques rituelles toraja pré-chrétiennes.

Conditions de recherche sur le terrain

Travailler sur le terrain en Indonésie exige de connaître deux langues: l'indonésien (qui n'est autre que le malais) et la langue régionale (ici, la langue toraja). Langue nationale, l'indonésien est la seconde langue que les autochtones apprennent à l'école depuis l'indépendance de l'Indonésie. Dès qu'il a fallu enquêter de façon intensive dans des endroits où les gens ne parlaient pas l'indonésien, j'ai été contrainte de mener les enquêtes en langue toraja[26]. J'ai dû alors être accompagnée dans tous les lieux par un ami interprète qui me traduisait les entretiens en indonésien[27]. De plus, chaque région possédant son dialecte, et n'ayant pas choisi de m'installer dans une région précise mais bien plutôt de rayonner à partir d'un centre, je n'ai pu manier que des rudiments de langue quotidienne, faute de ne pas maîtriser les différences dialectales. Le problème de la langue rituelle est encore plus délicat. La langue des Sages est difficilement comprise par les Toraja lettrés (descendants de Sages ou de famille noble, pasteurs). Or tous les textes des chants collectés sont dans cette «langue des

---

[25] Le terrain de onze mois s'est déroulé comme suit: sept mois de collecte en situation de juin à décembre 1993, pendant la saison sèche; un mois d'immobilisation dû à la typhoïde, et trois mois de transcriptions, traductions et commentaires des textes rituels de février à avril 1994 pendant la saison des pluies.

[26] L'initiation à la langue régionale donnée par un Toraja à Paris et les onze mois effectifs de terrain ne m'ont pas procuré une véritable aisance.

[27] Je lui dois non seulement l'obtention des textes des chants rituels dans leur intégralité, mais aussi la résistance à l'adversité. Je l'ai formé à la prise de son et à la prise de vues. Sans cette collaboration permanente, la collecte n'aurait pas été ce qu'elle est.

Ancêtres ». J'ai donc consacré un temps considérable à leur traduction[28]. Pour un travail ethnomusicologique qui prend en compte les textes des chants, la langue est là-bas un obstacle de taille.

La jeunesse[29] m'a avantagée certaines fois, tant pour l'endurance (longues marches sans porteurs, durée des rituels, conditions de vie) que pour marchander le prix des enregistrements hors situation (je faisais valoir que j'étais encore étudiante). Cependant, le fait d'être jeune peut quelquefois oter au chercheur une certaine crédibilité.

Être de sexe féminin influence de toute évidence le travail avec les hommes. Cela favorise le rapport avec les chanteurs mariés qui sont en général très ouverts et qui, quelquefois, si vous restez longtemps avec eux, vous « adoptent ». Ainsi, après huit mois de terrain, l'officiant le plus important du rituel de fécondité, très chaleureux, m'avait adoptée comme sa fille[30]. J'avais alors la possibilité d'intervenir dans les enregistrements – faire éteindre le générateur (récemment utilisé pour les grandes fêtes), les faire patienter dans le cas où le matériel n'était pas encore monté, les faire recommencer. Un jour, pendant ce grand rituel de fécondité, un des prêtres traditionnels m'a demandé de jouer le rôle d'une officiante absente. J'ai dû alors arrêter l'enregistrement et passer à l'acte, au sens propre du terme, puisque je devais participer à plusieurs scènes du rituel. Dès lors, ils m'avaient attribué un nom ; les rapports se sont détendus et j'ai pu inviter sans crainte le grand officiant à la maison afin de poursuivre la recherche – et d'enregistrer des textes de chants importants. Si j'avais été plus âgée, si j'avais été un homme, les officiants n'auraient probablement pas eu cette attitude paternaliste qui favorise une transmission consentante.

Cela n'a pas été le cas avec les jeunes chanteurs non mariés. Le rapport entre sexes différents étant encore très distant, le fait pour une jeune femme de s'adresser à un garçon est souvent interprété par le groupe comme une relation ambiguë. En raison de mon âge, je ne pouvais décemment convier un jeune chanteur chez moi pour l'interroger sur les chants enregistrés. Les jeunes chanteurs sont toujours restés timides, contractés et muets, n'osant pas même me regarder dans les yeux. Il est alors souhaitable de les interroger en groupes. Mais en leur parlant indonésien, il n'est jamais garanti qu'ils saisissent bien le sens des questions ; de plus, ils n'osent pas répondre avec franchise. Ainsi, il est nécessaire de parler couramment la langue régionale et de rester longtemps avec eux pour que les échanges soient possibles.

---

[28] La mise au point des textes reste une des activités de terrain les plus fastidieuses. Je travaillais avec l'aide de cinq traducteurs (deux prêtres, un ancien instituteur formé par les Hollandais à l'époque coloniale, qui avait traduit la bible en toraja, un professeur de collège et un sage de l'ancienne religion qui, parlant indonésien, pouvait m'expliquer les métaphores souvent difficiles). J'ai obtenu pour chaque texte de multiples traductions (toraja-indonésien).

[29] J'étais alors âgée de 25 ans.

[30] Chez les ethnologues indonésianistes, il n'est pas rare d'être adopté symboliquement par une personne qui vous appelle « sa petite-fille », (*anak angkat*, « l'enfant qu'on soulève »). Cela entraîne un rapport de don et contre-don obligé. Je serais ainsi tenue d'apporter un cochon ou un buffle à ses funérailles.

Cependant, qu'on soit homme ou femme, l'accès aux fêtes est identique, toutes les parties des rituels étant mixtes, ce qui n'est pas le cas en d'autres régions fortement islamisées d'Indonésie. Le problème du sexe influence non pas l'observation mais surtout les enquêtes.

Pendant les fêtes rituelles, véritables potlatchs, il faut enregistrer dans un contexte assez prosaïque, les pieds dans une mélange de boue et de sang refroidi, sans beaucoup d'heures de sommeil, loin dans les montagnes, et après avoir attendu toute la journée que la quinzaine de buffles ou la centaine de porcs ait été égorgée – car il n'y a pas de musique sans offrande excessive de viande. L'ambiance est souvent surchauffée. Les hommes crient en apportant les porcs. Les mortiers résonnent. Dans les fêtes de funérailles, les magnétophones s'égosillent à diffuser des lamentations chantées dans un registre suraigu, et dans les fêtes de fécondité, les mégaphones amplifient jusqu'à la saturation les bourdonnements des petites trompes en tiges de riz. Toute la durée des fêtes, les invités sont dans un état d'excitation surprenant. Des débats très animés n'en finissent plus pour le partage de la viande[31].

Depuis trois ou quatre ans, le générateur et le mégaphone[32] – nos pires ennemis – ont fait leur apparition dans les fêtes. Dans une cérémonie ancestrale (non chrétienne), j'ai même vu un Sage indiquer les vers à chanter et raconter le récit des origines vers les ancêtres par le biais du mégaphone. Le sacré prenait alors des allures de Foire du Trône ! Hormis les angoisses techniques – longueur de bandes, durée de batteries, branchements, fils traînant dans la boue, risque de glisser avec le matériel, pénombre –, il faut veiller à sympathiser avec les chefs de chœur et à toujours honorer ses hôtes.

Dans les fêtes – qui durent plusieurs jours –, il faut surtout résister au regard permanent des gens sur vous, au sommeil et à la promiscuité. Lors des funérailles, on aura à enregistrer les psalmodies autour du mort dans une odeur de sang pourri car la viande abattue est suspendue à l'intérieur de l'endroit où les gens veillent ou dorment. Les enregistrements ne peuvent commencer qu'après minuit quand l'agitation festive a laissé place au calme recueilli.

Les déceptions, communes à tout ethnographe, sont nombreuses – on vit sur l'espoir de trouver « de la musique authentique » mais cet espoir est souvent déçu en raison des transformations religieuses – et l'art du terrain consiste à résister à l'impatience et à l'énervement (journées perdues à obtenir la date de la fête sans cesse repoussée, kilomètres de marche à pied pour une fête sans bonne musique, voitures enlisées, etc.).

---

[31] A plusieurs reprises, je me suis vue attribuer une part de viande, ce qui est un signe de reconnaissance.

[32] Le mégaphone est utilisé soit par les officiants chargés de distribuer la viande, soit par le prêtre qui fait son sermon, soit par un officiant qui dirige les événements, soit, plus rarement, par le « souffleur de versets » lors de la ronde funèbre.

Procédés de sélection

Comme la musique toraja est par essence exclusivement rituelle, il a été nécessaire de comprendre l'enjeu de chaque rite en assistant aux fêtes. Mais l'irrégularité de la périodicité des rites, liée à l'état financier des familles et à des cycles d'années en général non respectés[33], ainsi que la rareté de certains rituels, tout cela empêche une collecte exhaustive: comment en effet voir l'ensemble des rituels en l'espace de dix mois, étant donnée la taille du pays toraja ? Prendre part aux rituels pré-chrétiens quels qu'ils soient afin d'enregistrer la musique en situation, tel était pourtant mon impératif. Quand bien même la musique en était absente, j'ai voulu assister aux rituels afin de saisir leur système de représentations. Toutefois, vouloir tout englober – ethnologie et musique –, conduit fatalement à la noyade dans une mer de détails qui, au début, éloignent du fait musical.

J'aurais pu m'installer dans un seul village et attendre les occasions de chant. Si j'ai choisi de travailler sur l'ensemble du pays toraja, c'était pour avoir un échantillon musical de chaque fête du cycle rituel, commun à l'ensemble des régions. Certains rituels étant abandonnés dans une région mais pas dans une autre, j'ai reconstruit l'ensemble du cycle à partir d'exemples choisis dans plusieurs régions – telle région étant plus spécialisée dans le chant funéraire, telle autre dans les chants de fécondité, telle autre dans les chants de transe, etc. Si je n'étais restée que dans une région donnée, je n'aurais pas eu l'idée de la globalité du cycle. Ainsi, à l'inverse de l'ethnographe, j'ai choisi d'habiter au centre d'une région pour sillonner l'ensemble du pays (dans un rayon d'action de 50 km environ) en assistant au plus grand nombre possible de fêtes. La fréquence des fêtes, et en particulier des fêtes funéraires, est telle qu'entre juin et décembre, on peut être occupé chaque semaine à enregistrer dans des régions différentes.

Le problème de connaître le lieu et la date des fêtes se pose en permanence parce qu'il n'y a pas de moyen de communication entre les montagnes et le bourg si ce n'est la gare routière. Cet endroit est une vraie mine de renseignements: plusieurs fois par jour, des taxis collectifs montent dans les montagnes. Un autre moyen consiste à aller le jour du grand marché discuter avec les acheteurs de buffles ou de porcs, car ceux-là descendent des montagnes pour se procurer le bétail qu'ils vont offrir à la famille organisant la fête. La troisième méthode consiste se fier au hasard. En accompagnant une grand-mère à l'hôpital, j'apprends que commence le surlendemain une fête de maison – en théorie, la musique est absente de ce type de fête. En réalité, je me suis retrouvée dans la plus grande fête de fécondité: elle n'avait pas eu lieu depuis dix ans et les meilleurs groupes du pays toraja devaient y être invités. Une autre fois, c'est encore par hasard que je me suis déplacée, avec mon ami toraja, sans espoir aucun, dans une fête funéraire chrétienne – il y a tant de fêtes qu'il est difficile de choisir et difficile de savoir à l'avance quel groupe sera invité. Après une montée en pleine nuit et sous la pluie, sur des kilomètres de pierres glissantes, nous sommes enfin arrivés sur le lieu de la fête lors du sermon très violent fait au mégaphone par un pasteur

[33] Certains rituels de fécondité n'ont lieu que tous les huit ou douze ans.

déchaîné. Une heure plus tard, un groupe a entamé un chant en ronde, jusqu'à l'aube. Qui aurait pu dire que le chant allait être d'une telle qualité ?

Au fond, la réussite des enregistrements est issue d'un hasard opportun conjugué à une certaine chance. Si l'ethnomusicologie est un métier, faire du terrain exige en priorité de l'intuition et un double travail apparemment contradictoire de directivité « paresseuse » – qui font que les informations viennent au chercheur et non pas l'inverse.

Sur quels critères enregistrer ? Cela dépend du terrain et des objectifs fixés. En pays toraja, le choix du corpus musical a été déterminé par l'ordre du système rituel. Cependant, dans les premiers mois du terrain, je n'étais pas consciente de la hiérarchie des rituels – évoquée de façon confuse dans les ouvrages d'ethnographie. C'est seulement après avoir compris le lien entre toutes les fêtes que j'ai pu alors collecter de façon rationnelle les répertoires de chaque fête du cycle, en me fiant à la présence des Sages de l'ancienne religion qui constituent l'unique source de savoir traditionnel.

Un problème se posait néanmoins. Devais-je m'occuper ou non de la musique des rituels en version chrétienne ou me consacrer exclusivement aux musiques des rituels pré-chrétiens ? Est-il possible de s'occuper de plusieurs choses à la fois ? Afin d'avoir une vue d'ensemble, j'ai décidé d'enregistrer les versions ancestrales et quelques versions nouvelles des chants – les versions chrétiennes modifient les textes mais non la musique.

Une fois la collecte faite, j'ai choisi de traduire les paroles des chants. Mais sur les cinquante heures d'enregistrements, que traduire ? Et sur quels critères ? Je savais que mes collectes resteraient toujours lacunaires, soit en raison de facteurs historiques – certains rites, tels ceux qui sont liés à la fécondité du riz, ayant complètement disparu, d'autres étant trop rarement exécutés –, soit en raison de la longueur des répertoires – certains répertoires sont énoncés en sept nuits. Pourtant, j'avais besoin d'avoir une vue globale sur les rapports entre la musique et le texte. J'ai alors décidé de traduire de longs extraits de chaque répertoire enregistré, puis de convoquer deux ou trois Sages afin qu'ils me livrent les différents textes dans leur totalité. Malgré un travail interminable, cette méthode permit d'avoir la matrice textuelle avec sa réalisation sonore. On peut ainsi mesurer l'écart entre le savoir théorique de quelques uns et la pratique rituelle collective.

Au total, sept mois ont été consacrés à la collecte en situation. Trois mois ont été passés à la mise en place des différents niveaux de sens de chaque texte. C'est lors de la traduction des textes rituels que j'ai véritablement pris conscience du statut de la musique par rapport aux représentations symboliques toraja.

Pour obtenir des informations de source sûre sur le chant dans les rituels, ce sont moins les chanteurs que les officiants de la religion ancestrale, les Sages, qui deviennent nos vrais informateurs. Ils ne parlent pas un mot d'indonésien. Ils sont au départ plutôt réticents avec les étrangers[34], à qui ils livrent des informations incomplètes en exigeant une contrepartie incessante (dons de bétel, de cigarettes ou d'argent). Après des débuts malheureux (hostilité et rapport d'argent),

[34] En pays toraja, tout homme blanc est, pour eux, « hollandais » *belanda* , donc chrétien et riche.

c'est seulement le temps et l'accoutumance qui ont modifié mes rapports avec ces vieux prêtres, tenants du savoir coutumier. Au fond, la marque du terrain, pour moi, a été cette proximité progressivement établie avec les informateurs, en dehors de tout contrôle étatique ou religieux.

Pour acquérir des informations sur la musique elle-même, il faut que nos questions soient déjà formulées et que les chanteurs soient disponibles. Or, d'une part, mes questions concernant l'organisation sonore n'ont pas été établies sur le terrain, mais au retour; d'autre part, les Toraja n'ont pas de théorie musicale explicite. Seul une seconde mission en pays toraja permettra maintenant de valider les analyses musicales. Sur le terrain, j'ai fait réécouter aux chanteurs les chants enregistrés afin de connaître leur discours sur leur propre exécution et sur celle de groupes d'autres régions, mais les résultats furent faibles. Lors du premier long séjour, la tâche est longue et ardue car on ne peut s'occuper à la fois de comprendre les conditions d'exécution musicale et de saisir le système musical.

Qu'en est-il des contreparties versées tant aux informateurs qu'aux chanteurs? La première monnaie, c'est le bétel pour les Sages et les cigarettes pour les chanteurs, souvent offerts en grande quantité. Les Toraja étant dans un système de don et contre-don très développé, il faut réussir à rendre ce qu'ils nous donnent sans que le rapport d'informant soit uniquement fondé sur le désir d'une contrepartie. Autre type de monnaie: le marché avec un Sage fut qu'il me livrerait le récit de l'origine du chant si je m'engageais à taper le texte rituel en question et à le lui rendre dactylographié accompagné d'une cassette de chant.

Conclusion

La spécificité du terrain chez les Toraja, c'est que travailler sur la musique implique qu'on soit en relation non pas d'abord avec les chanteurs mais surtout avec les grands officiants des rituels, et cela parce que la musique, exclusivement rituelle, est rattachée à des représentations symboliques qu'on doit déchiffrer tant dans la matière sonore que dans les textes, les gestes et les artefacts. Seul le temps passé sur le terrain permet à la fois une proximité avec ces détenteurs du savoir et avec les chanteurs, une vue globale des pratiques musicales et une compréhension de la musique au sein du système de représentation.

Si le terrain n'avait pour but qu'une simple description de formes musicales, on pourrait se contenter de faire du repérage. Mais alors, pourquoi faire du terrain en ethnomusicologie? Le terrain apporte, en partant du sonore, une vue sur ce qui génère le geste musical, sur l'âme de la musique, sur ce pourquoi elle vit, sur ce pourquoi elle est. On rétorquera que ce type de recherche relève d'études d'ethnologues et non d'ethnomusicologues, qu'il n'est pas possible de montrer l'âme du sonore avec des mots de scientifiques. La question reste ouverte. Il y va de l'objet de l'ethnomusicologie. Rapporter ce qu'est la musique dans son contexte, c'est décrire *l'étant* de la musique et non pas seulement son apparence formelle.

Références bibliographiques

GEERTZ Clifford
1988 *Works and lives: the anthropologist as author*, Stanford University Press, California.

KUNST Jaap
1942 *Music in Flores. A study of the vocal and instrumental music among the tribes living in Flores.* Leiden: E.J. Brill.
1946 *Muziek en dans in de buitengewesten* (Musique et danse dans les provinces extérieures). Leiden: E.J. Brill.
1949 *The cultural background of Indonesian music.* Amsterdam: Indisch Instituut.
1955 *Ethno-musicology (a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities).* The Hague: Martinus Nijhoff, 1/1950.
1954 *Cultural relation between the Balkans and Indonesia.* Amsterdam: Royal Tropical Institute.
1967 *Music in New Guinea: three studies by Jaap Kunst* (articles de 1931, 1950). 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
1994 *Indonesian music and dance: traditional music and its interaction with the West* (with biographical essays by Ernst Heins, Elisabeth den Otter, Felix van Lamsweerde), compilation of articles (1934-1952). Amsterdam: Royal Tropical institute / Tropen Museum.

MALINOWSKI Bronislaw
1922 *Les argonautes du Pacifique occidental.* Réédition 1989. Paris: Tel Gallimard.

RAPPOPORT Dana
1995 *Indonésie, Toraja, funérailles et fêtes de fécondité.* Disque collection CNRS-Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 274 1004.

RÉSUMÉ

Après avoir évoqué les conditions et les méthodes de recherche d'un des premiers ethnomusicologues indonésianistes des années 1930, l'auteur souligne la variété des conditions de recherche dans l'Indonésie des années 1990. Par la description de quelques expériences récentes dans les îles de Célèbes, Flores et Sumbawa, l'article montre d'une part la différence qui existe entre le «repérage» et le «terrain», et décrit d'autre part les difficultés rencontrées sur place lors de l'étude des musiques des populations des hautes terres de Célèbes.

ABSTRACT

From musical location to fieldwork in Indonesia. *Having mentioned the research methods and conditions of one of the first ethnomusicologists working in Indonesia, the author highlights the variety of research conditions to be encountered in the Indonesia of the 1990s. Through a description of some recent experiences on the Celebes Isles, Flores and Sumbawa, the article shows on the one hand the difference that exists between location spotting and real fieldwork, and on the other, describes some of the difficulties to be faced on site during a study of the music belonging to people living in the Celebes highlands.*

RECHERCHES DANS LA PROVINCE DU JIANGSU (CHINE)[1]

Antoinet Schimmelpenninck

La région de Wu

De 1987 à 1992, j'ai fait mes recherches dans le Jiangnan, situé dans le Jiangsu Sud, où prédomine le dialecte Wu, en réalité un groupe de dialectes apparentés[2]. J'utiliserai ici le terme «région de Wu» pour parler de cette partie limitée, située à l'est et au sud-est du lac Tai où j'ai mené l'essentiel de mon enquête (fig. 1, p. 34). La véritable région de Wu, c'est-à-dire la sphère d'influence réelle des dialectes Wu, s'étend bien plus loin, même si ses frontières exactes restent à discuter (fig. 2, p. 35). Le district de Nankin, qui se trouve au sud du Jiangsu, n'appartient pas à cette grande région de Wu, mais le district de Shanghai en fait partie. Certaines régions situées sur la rive nord du Yangzi, ainsi que la plus grande partie de la proviynce de Zhejiang, y sont incluses.

J'ai concentré l'essentiel de mes recherches sur la région qui borde le lac Tai à l'est et au sud-est et dont le centre est la ville de Suzhou (env. 750 000 habitants). Autrefois, cette région se trouvait au cœur du royaume semi-barbare de Wu (V[e] siècle av. J.-C.); mais plus tard, différents royaumes ou états vassaux et de nombreux districts et villes de cette région adoptèrent le nom de Wu. D'où le terme «*Wu ge*», employé dans les documents historiques et littéraires, pour désigner les chants populaires de cette (plus large) région de Wu[3].

Ayant entièrement concentré mon enquête sur la campagne, je n'ai pas essayé de recueillir les chants populaires à Suzhou ou dans d'autres centres urbains. Les chants collectés pour cette étude proviennent de plus de cinquante villages situés dans les districts de Wu (Wuxian), Wujiang, Wuxi, Changshu, Taicang, Kunshan

---

1 Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

2 Cet article est la version abrégée d'un chapitre de ma thèse de doctorat (en cours de préparation) sur la musique et la langue du *Shan'ge* dans le sud du Jiangsu. Cette étude a été rendue possible grâce aux bourses octroyées par l'Ecole de Recherche CNWS (Université de Leiden), l'Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique NWO et la Chiang Ching-kuo Foundation for International Scholarly Exchange (Taiwan). Je suis redevable à Frank Kouwenhoven de m'avoir assistée dans toutes les étapes de ma recherche, ainsi qu'à Willeke Van de Ree de m'avoir aidée à lire la traduction française de cet article.

3 Gu Jiegang (1936:2/23) a cherché les traces du nom Wu dans l'histoire.

Fig. 1 : Carte de la région où j'ai effectué la plus grande partie de mes recherches sur le terrain.

et Jiashan (province du Zhejiang). A cela s'ajoute l'île de Chongming, le tout représentant une superficie totale d'environ 8000 km^2. Actuellement, la population rurale de cette région s'élève à près de 5 millions d'habitants[4].

La tradition du chant populaire dans la région de Wu

Dans l'ensemble, les jeunes ne s'intéressent plus aux chants populaires. Mais qu'en est-il de ceux pour qui ces chants revêtent encore, ou revêtaient à un certain moment, une grande importance ? Ceux qui tombaient amoureux lorsqu'ils chantaient avec des compagnons et qui avouaient leur amour dans les chansons populaires ? Ceux qui supportaient les heures interminables d'un travail agricole éreintant grâce au chant qui les aidait à oublier tout le reste ? Ou encore ceux qui chantaient, pendant les longues soirées d'été, l'histoire des guerriers héroïques, des amants malheureux et des événements miraculeux, sur le pas de leur porte ?

Dans la région de Wu, il reste encore quelques chanteurs populaires, même jeunes, mais leur nombre décroît. J'ai fondé mon étude sur des matériaux collectés

[4] Extrapolé à partir des tableaux de répartition de la population dans *Jiangsusheng shi xian jingji* (1989 : 64-66) et *Zhejiangsheng dituce* (1981 : 14).

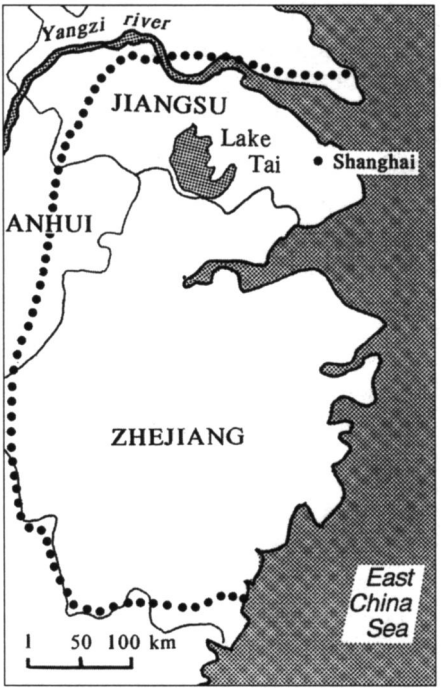


Fig. 2: La région dialectale de Wu est située grosso modo à l'intérieur de la ligne pointillée.

auprès de cent chanteurs que j'ai découvert avec l'aide des fonctionnaires locaux. De mai 1987 à avril 1992, j'ai mené environ quatre-vingts entretiens avec ces chanteurs et avec des chercheurs locaux de chants populaires. J'ai aussi discuté avec des musicologues à Pékin, à Shanghai et à Nankin. Grâce à ces entretiens et aux séances de chant, j'ai pu me faire une idée d'ensemble de la tradition du chant populaire Wu.

Le plus jeune chanteur que j'ai rencontré avait 12 ans en 1992, et le plus vieux en avait 90, mais en général tous ceux que j'ai enregistrés pour cette étude étaient âgés de 60 à 80 ans. Sans aucun doute, la tradition du chant a commencé à décliner dans la région de Wu dès le début des années 1950 et elle disparaîtra vraisemblablement dans les prochaines décennies. A l'exception des régions de Baimao et de Jiashan où l'on continue de transmettre les chants aux jeunes générations, il ne reste plus qu'une poignée de personnes capables d'exécuter ces chants populaires dans les autres villages que j'ai visités. Environ deux tiers de ces chanteurs étaient des hommes. Ce qui m'a frappé plus encore que l'âge avancé des chanteurs était l'absence totale d'un public dans les villages pour les écouter. Mon enquête a certes suscité quelque intérêt auprès du public, mais les chanteurs n'auraient jamais chanté si moi-même ou d'autres collecteurs de chants populaires n'étions venus le leur demander.

Tous les chanteurs que j'ai interrogés me l'ont confirmé: jusque dans les années 1950, les chants populaires faisaient normalement partie de la vie campagnarde et les jeunes participaient activement au maintien de cette tradition. La pratique de *shan'ge* notamment était liée aux travaux des champs et constituait la distraction des soirées d'été de la population lorsque les villageois se réunissaient devant la maison d'un chanteur local pour écouter, dans la fraîcheur de la brise, ses chansons et ses histoires. Mais les chants ne sont plus du tout exécutés dans ce contexte: de nos jours, on les chante à certaines occasions seulement, comme pendant les séances d'enregistrements ou lors de l'assemblée annuelle de la Société pour la recherche sur le chant populaire Wu, fondée en 1985. A cet égard, la région de Wu contraste de façon frappante avec la région voisine de Nantong, dans le Nord, par exemple. Là, les chants populaires ont aussi beaucoup perdu de leur fonction initiale, mais on peut

encore parfois les entendre, accompagnant les travaux des champs; et dans les villages de trente ou quarante habitants de cette région, on trouve encore des chanteurs compétents parmi la population jeune ou plus âgée. La pénurie actuelle de chanteurs dans la région de Wu peut être imputée à l'industrialisation rapide de cette région et à la proximité de Shanghai, un des lieux d'origine de la Révolution Culturelle.

Pendant la Révolution Culturelle (1966-1976), il était interdit de chanter des chansons populaires; les gardes rouges persécutaient et maltraitaient des chanteurs pleins de talent et ils brûlèrent de grandes quantités de recueils de chants et d'autres documents écrits. J'ai remarqué que, dans la région de Wu, beaucoup de gens avaient encore peur à cause de leurs expériences passées et ne voulaient plus chanter, surtout devant un microphone. Les collecteurs amateurs de la Société pour la recherche sur le chant populaire Wu[5], qui avaient commencé à visiter les villageois dès 1979, avaient parfois mis deux à trois ans pour convaincre les chanteurs que leur art n'était plus considéré comme une activité dangereuse ou contre-révolutionnaire et que le gouvernement encourageait même la recherche scientifique et la conservation des chants populaires, y compris les chansons d'amour.

Mais comment pourra-t-on jamais combler le vide laissé par tant d'années de silence imposé? La jeune génération a perdu tout lien avec la tradition ancienne et son intérêt musical se porte sur le répertoire populaire de la radio (essentiellement la musique pop). Le gouvernement s'intéresse de moins en moins aux chansons populaires comme outil de propagande. Les grandes manifestations comme le festival de chant qui se tenait chaque année à la mi-automne sur la rivière Baimaotang, attirant des milliers de spectateurs, entre 1949 et 1972, n'ont plus lieu.

Dans la région de Wu, les quelques membres de la jeune génération qui s'intéressent encore aux chants populaires les étudient auprès de leurs parents ou des anciens de leurs villages; mais le processus d'apprentissage a fini par ressembler à celui des écoliers qui apprennent à chanter. La transmission ne se fait plus de manière spontanée; les jeunes transcrivent les textes et veulent avoir une version écrite à disposition lorsqu'ils chantent. La plupart d'entre eux n'aiment d'ailleurs pas chanter des chansons à moins d'y être spécialement invités, comme par exemple pendant les festivals de chants organisés par les bureaux de la culture locaux. A ces occasions, ils montent sur scène et chantent avec un microphone, parfois accompagnés d'instruments chinois ou occidentaux (alors que ces chants n'ont jamais été censés être interprétés de cette façon).

Une poignée de jeunes témoignent d'un intérêt professionnel pour le chant; ils étudient dans les conservatoires et dans les écoles d'art où l'on enseigne un

---

[5] La Société pour la recherche sur le chant populaire Wu (*Wuge xuehui*) réunit environ deux cents membres, chanteurs et collecteurs qui s'intéressent à la tradition locale du chant, plus particulièrement aux textes des chansons et dans une moindre mesure à leur musique. La Société publie des chants et contribue à plusieurs revues de littérature populaire publiées à Shanghai ou ailleurs. Son centre d'activité actuel est le musée du folklore de Suzhou (*Suzhou minsu bowuguan*).

chant cultivé dans le style de l'opéra occidental (souvent avec accompagnement d'instruments modernes), bien éloigné du style rural traditionnel.

On peut deviner à quelle vitesse la population de la région de Wu a changé d'attitude à l'égard du chant populaire en entendant cette réponse des vieux chanteurs lorsqu'on leur demande pourquoi ils ne chantent plus dans les champs: «Nous ne pouvons pas le faire. Les gens se moqueraient de nous; ils nous prendraient pour des fous!» Les chanteurs que j'ai enregistrés appartiennent au noyau de ce qui fut jadis une riche tradition vocale à laquelle beaucoup de monde participait jusque dans les années 1950.

Mais quel était exactement leur nombre dans le passé? Combien de personnes chantaient effectivement en ces temps-là? Il est difficile de répondre à ces questions. Lorsqu'ils parlent de leur enfance, les chanteurs répètent invariablement: «tout le monde chantait». Je présume qu'*un grand nombre* de gens connaissaient ces chants même si la plupart d'entre eux n'en avaient qu'une connaissance partielle. Il est certain que tous ne chantaient pas; je ne pense d'ailleurs même pas que ceux qui chantaient se considéraient nécessairement comme des «chanteurs». Les chanteurs, quels qu'ils fussent, ne constituaient certainement pas un groupe homogène d'un point de vue culturel ou social. Au sein de leur communauté, une élite se considérait (et était acceptée) comme l'interprète clef du répertoire. Ces hommes et ces femmes n'appartenaient pas nécessairement à une seule couche sociale, mais le contenu de certains poèmes laisse supposer que, dans un passé reculé, les chanteurs principaux exerçaient la fonction de prêtres et de chamanes dans leur communauté, dans les villages de la région de Wu[6].

Le déclin des chants populaires Wu

Le développement de l'industrie et l'impact de la politique sont les causes principales du déclin rapide de la culture du chant populaire Wu au XX^{e} siècle. J'ai déjà mentionné les effets désastreux de la Révolution Culturelle. En fait, de nombreux chanteurs m'ont avoué qu'ils n'avaient pas chanté pendant près de quarante ans parce qu'ils avaient refusé de participer aux campagnes de chansons organisées par la propagande communiste au début des années 1950. A cette époque, on dissuadait déjà les villageois de chanter les textes traditionnels qui contenaient, prétendait-on, des «éléments superstitieux» et les «vestiges de la mentalité féodale esclavagiste». Par contre, on les encourageait à composer sur les airs anciens de nouvelles paroles, de nouveaux textes: messages patriotiques, réflexions réalistes sur le progrès sous le régime communiste, louanges du parti, etc. De nos jours, on peut encore entendre certains de ces chants dans la

[6] Pour plus d'informations détaillées sur les chanteurs et leurs milieux, voir mes articles à paraître dans *Chime*, vol 8 et 9 (publication en 1995 & 1996).

région de Wu. Cette évolution n'enchantait évidemment pas tout le monde. Mais, qu'ils fussent enthousiastes ou non, les chanteurs populaires ne pouvaient pas échapper à l'impact de cette période. Ses conséquences ultimes sur la culture locale sont illustrées par ces paroles d'un chanteur, Zhao Yongming:

> «Je ne savais pas lire, la vie était dure à la maison, nous étions très pauvres. Nous n'avions pas d'argent pour aller à l'école. Mais depuis que le parti communiste a fondé la Nouvelle société, les enfants du peuple ont des livres pour lire. Ils forment une nouvelle et belle génération qui peut lire et travailler. [...] Sous le Guomindang, les enfants de familles pauvres n'avaient pas de livres pour lire, ils ne pouvaient que garder les vaches. Ah, c'était dur, on ne pouvait pas lire, pas un seul caractère!»

Apparemment, les slogans politiques préfabriqués, contenus dans les textes des «nouveaux chants populaires», étaient non seulement incorporés dans les anthologies et adaptés aux chants locaux, mais ils s'étaient en plus infiltrés dans le vocabulaire et le langage quotidiens de certains chanteurs. Pourtant la région de Wu n'était pas aussi «analphabète» que le prétendait ce chanteur. Sous la dynastie des Qing et au début du XX^{e} siècle, les livrets manuscrits de chants circulaient parmi les chanteurs. Ils dénotent une influence littéraire directe sur le répertoire et démontrent qu'au moins certaines personnes savaient lire et écrire dans la communauté des chanteurs. De nombreux livrets furent brûlés sous l'occupation japonaise du Jiangsu pendant la Seconde Guerre Mondiale, d'autres furent confisqués par les cadres du parti communiste au début des années 1950 ou détruits pendant la Révolution Culturelle. De cette façon, une grande quantité de ces textes disparut, parmi lesquels des épopées uniques de plusieurs centaines de vers. A différents moments de l'histoire, le fait de posséder des recueils de chansons, surtout si les poèmes décrivaient des scènes érotiques ou amoureuses, pouvait mettre la vie de leurs propriétaires en danger. L'ère du communisme ne fut certainement pas la seule période où les fonctionnaires gouvernementaux censurèrent les textes folkloriques dans la région de Wu.

La censure politique de la culture folklorique est profondément enracinée dans la société chinoise. Elle a sans aucun doute affecté le développement de la tradition du chant populaire durant les siècles passés. Le déclin actuel des chants populaires Wu résulte dans une certaine mesure de l'apogée du processus de la censure et des changements imposés à la culture dès l'époque impériale. Il ne découle pas uniquement de l'action de tel courant politique au vingtième siècle.

Les changements complexes survenus dans l'organisation agricole chinoise sont un autre facteur qui a décidé du sort du chant populaire dans le sud du Jiangsu. Jusque dans les années 1930, des groupes spéciaux de chanteurs, appelés *shan'geban* dans certaines régions, accompagnaient souvent les travaux des champs. Les propriétaires terriens les payaient d'habitude en argent liquide ou en nourriture et ils prenaient part à la récolte ou au repiquage du riz. Ils chantaient aussi pendant les foires organisées par les temples et animaient, en privé,

les réceptions chez les riches. Avec le temps, certains *shan'geban* acquirent un statut de semi-professionnels et leurs principaux chanteurs élaborèrent des techniques vocales étonnantes. Après la redistribution des terres par les communistes en 1951, les *shan'geban* se dispersèrent petit à petit. Ils ne retrouvèrent plus leur gloire ancienne après les campagnes de collectivisation agricole qui eurent lieu dès 1958. On peut se faire une vague idée de ce que fut leur musique en écoutant par exemple les complexes chants de groupes que l'on trouve parfois encore dans la région de Jiashan.

Après avoir ainsi donné un bref aperçu de la culture du chant populaire Wu, je présenterai les aspects pratiques de mon travail: la recherche des chanteurs, l'organisation des séances, le contact avec les participants, les problèmes rencontrés ainsi que les buts et les méthodes de mon enquête.

A la recherche des chanteurs

Tout d'abord, j'ai pris contact, à Suzhou, avec la Société pour la recherche sur le chant populaire Wu: celle-ci a en effet acquis une grande expérience dans la collecte des chants locaux et compte d'excellents chanteurs parmi ses membres. La société me fournit les noms et les adresses de nombreux chanteurs, et me donna de précieux enregistrements d'une sélection de chants enregistrés localement. Cette manière de procéder se révéla plus efficace que d'errer simplement dans la campagne, comme je l'avais fait en novembre 1988, lorsque j'avais parcouru (à bicyclette) avec mon compagnon Frank Kouwenhoven la région de Dongdongtishan pendant une semaine. Nous avions eu beau visiter tous les villages de la péninsule de Dongshan et de l'île de Xishan situées dans le lac Tai et nous renseigner dans chaque maison de thé et à chaque carrefour, aucun chanteur ne s'était jamais présenté. Nous leur avions pourtant chanté un grand choix de notre propre répertoire de chansons folkloriques et nous avions largement offert à boire à notre auditoire! Ce genre de convivialité donne d'excellents résultats dans les cafés et sur les places de villages balkaniques, mais elle ne fonctionne absolument pas dans la province du Jiangsu. Les paysans s'amusaient, mais ils ne chantaient pas en retour. Néanmoins, les visites à Dongshan et à Xishan ont été utiles pour d'autres raisons. Elles nous ont permis d'observer le déroulement de la récolte (auquel se réfèrent souvent les textes des chansons) et d'enregistrer sur le terrain les cris poussés par les transporteurs de riz. Ces cris ne sont pas des chants dans le sens de formes mélodiques développées, ceux qui les émettent ne les considèrent d'ailleurs pas comme telles, mais ils sont intéressants en tant que rudiments du folklore musical.

Officiellement, l'endroit approprié pour s'informer sur les chanteurs populaires est le bureau de la culture local. Le gouvernement chinois en a installé à tous les échelons, dans les grandes villes, dans les plus petites villes et dans les unités villageoises. Créés dès 1950 par le ministère de la culture qui les contrôle, ces bureaux maintiennent des contacts à tous les niveaux avec les branches cor-

respondantes des associations chinoises de musiciens. La collecte des chansons populaires est une de leurs tâches mais elle n'est certainement pas leur unique ni même leur principale occupation. Ces bureaux organisent la propagande politique, préparent les affiches sur la planification des naissances ou sur les peines infligées aux criminels; ils se chargent en outre des divertissements: bals, théâtre ou jeux d'enfants. De même ils dirigent les bibliothèques et exécutent des travaux administratifs pour aider le gouvernement de la province. La collecte, l'édition et la réécriture des chants populaires était une de leurs tâches principales pendant la période de la propagande communiste intensive sous Mao Zedong. Ce travail de collecte est redevenu important ces dernières années depuis qu'on s'est rendu compte qu'une grande partie de la culture du chant populaire de la région de Wu (ainsi que d'autres régions du Jiangsu) était menacée de disparaître dans les deux ou trois prochaines décennies. Pourtant, la collecte des chants populaires ne semble pas être, à l'heure actuelle, une des tâches spécifiques des bureaux de la culture de la région de Wu; beaucoup d'entre eux ont d'autres priorités: par exemple, imprimer des étiquettes pour des pots de confitures et pour d'autres biens de consommation.

Au niveau du village, ce sont en principe les bureaux de la culture (*wenhuazhan*) qui fournissent aux visiteurs étrangers des informations sur les chanteurs locaux. Il peut s'avérer utile de connaître à l'avance les noms des chanteurs. Une lettre d'introduction (d'une institution d'études supérieures, conservatoire ou université) peut arranger les choses, mais j'ai rarement eu besoin de m'en servir. Les «cadres» de ces bureaux, en général des paysans très hospitaliers, sont fiers de l'intérêt que l'on porte à leur folklore.

J'ai l'impression qu'à un niveau plus élevé, comme dans les villes et les régions urbaines, les bureaux de la culture (appelés ici *wenhuaju*) sont entravés par la bureaucratie et la désorganisation et, en règle générale, sont un obstacle plutôt qu'une aide. Je suis allée deux fois dans le *wenhuaju* de Changshu pour demander l'autorisation de faire mon travail de recherche sur les chants populaires dans les environs de cette grande ville et j'étais munie de plusieurs lettres d'introduction qui ne m'ont pas permis pour autant de rencontrer les chanteurs: ces lettres étaient qualifiées d'«insuffisantes» malgré la reconnaissance officielle de mon projet par la Commission chinoise de l'éducation nationale. Les chercheurs chinois rencontrent eux aussi le même problème lorsqu'ils veulent collecter les chants populaires dans les campagnes: ils se heurtent souvent à un refus. Le meilleur moyen pour éviter ce genre de problème, c'est de prendre directement contact avec les stations de la culture du village et de visiter les villages, si possible sans préavis officiel, comme je l'ai fait plusieurs fois. Il n'est pas illégal d'enregistrer les chants populaires, de voyager dans la région de Wu et de rencontrer ses habitants. En définitive, la réussite d'une telle entreprise dépend surtout des bonnes relations, *guanxi*, que l'on entretient avec la population villageoise. Le mot *guanxi* ne doit pas être pris dans un sens péjoratif. Moi-même j'ai toujours essayé de détendre l'atmosphère et de mettre à l'aise les participants: la sensibilité aux conditions locales vaut souvent mieux qu'une lettre de recommandation formelle.

L'organisation des réunions avec les chanteurs

Dans les bureaux de la culture des villages, on me recevait toujours poliment et on me proposait toute l'aide nécessaire pour trouver un logement pendant mon séjour (d'habitude un simple dortoir pour voyageurs, appelé *zhaodaisuo*) ou pour disposer d'une escorte officielle de police quand on le jugeait nécessaire. La police locale était gentille et serviable. Quelquefois, mais pas toujours, je devais annoncer ma présence dans le village, mais ce n'était qu'une simple formalité. Une fois, la police me servit même spontanément d'interprète. Personnellement, je n'ai jamais eu de mauvaise expérience avec les autorités de la police pendant mon enquête dans le Jiangsu, mais je sais qu'en Chine cela peut varier d'une région et d'un sujet de recherche à l'autre. Par exemple, dans la province de Hebei, des musicologues chinois et étrangers, qui étudiaient sur le terrain la musique locale taoïste et bouddhiste, se sont souvent heurtés à la résistance et au refus net de la police villageoise lorsqu'ils voulaient enregistrer les services religieux. Là encore les lettres d'introduction officielles n'étaient d'aucune utilité. Malheureusement, il semble qu'il y ait de grands problèmes de communication entre le ministère de la culture et le ministère de la sécurité publique.

Le secret qui entoure traditionnellement certaines musiques villageoises crée parfois un problème supplémentaire lorsqu'on veut recueillir la musique *instrumentale*. Ainsi, peu de chercheurs chinois ou étrangers ont pu enregistrer, en plus de trente ans, le *zhoushan luogu,* un genre musical de percussion de l'île de Zhoushan, située au nord de la province de Zhejiang (à l'est de l'aire dialectale Wu). Ceux qui ont entendu cette musique la trouvent fascinante ; mais les musiciens refusent de se laisser enregistrer ou demandent un prix exorbitant pour les enregistrements, sachant que personne ne pourra les payer. On dirait qu'entraînés par leur orgueil professionnel, ils préfèrent cacher au monde extérieur la technique de leur art unique. Les raisons de ce mystère ne sont pas claires mais, partout dans le monde, il existe des musiques «secrètes», cette réserve étant probablement aussi liée à certaines fonctions magiques de la musique.

Les chanteurs populaires de la région de Wu ne cachent rien de leur musique et, sauf de rares exceptions, ne demandent pas à être payés. Au début du siècle, les meilleurs chanteurs des *shan'geban* recevaient occasionnellement de l'argent pour leurs prestations. Aujourd'hui, les chanteurs de rues et ceux qui offrent leurs services à l'occasion de mariages et de funérailles demandent un salaire. En outre certains collecteurs chinois de chants populaires se sont mis, depuis quelques années, à rémunérer les chanteurs pour leur travail, la représentation n'étant parfois qu'un simple prétexte pour aider les chanteurs. Il existe en effet de vieux paysans extrêmement pauvres qui ont besoin de soutien financier. En général je ne payais pas les chanteurs pour mes séances d'enregistrement, mais lorsque la situation l'exigeait je faisais des exceptions. Je découvris rapidement qu'une excellente façon de payer était de photographier les chanteurs et leurs voisins et de leur envoyer leurs portraits. Ceci est probablement le moyen le plus convenable et le plus acceptable pour remercier les villageois de leur coopération. De plus j'offrais aux musiciens et à leur auditoire la

possibilité d'entendre les chansons qui venaient d'être enregistrées. Et souvent je chantais à mon tour. Les chanteurs et les autres villageois attachaient une grande importance à cela et leurs commentaires sur la musique se révélaient très intéressants.

La plupart des séances de chants étaient organisées par les *wenhuazhan*; parfois elles avaient lieu dans le bureau de la culture et non chez les chanteurs. Je devais souvent insister sur le fait que les conditions de pauvreté des familles ne me rebutaient pas et que je préférais enregistrer les chanteurs chez eux. D'habitude les fonctionnaires acceptaient cela, mais une fois un chanteur m'a littéralement suppliée de ne pas aller chez lui, disant qu'il n'avait même pas une chaise pour me recevoir.

En général, un petit nombre de chanteurs (trois au maximum) participait à la séance, les meilleurs sessions étant celles où je pouvais me concentrer sur une seule personne.

Mais avant d'expliquer comment se déroulaient effectivement les séances d'enregistrement, j'aimerais mentionner certaines limitations à ma liberté de mouvement sur le terrain.

Transport, communication et conditions climatiques

Je savais d'avance qu'il ne suffirait pas d'écouter et d'enregistrer un chanteur populaire une seule fois. J'espérais pouvoir recueillir plusieurs fois les mêmes histoires et chansons et poser autant de fois que possible les mêmes questions pour déceler ce qui variait et ce qui restait cohérent dans les prestations musicales et dans les discours des chanteurs. Mais il m'était difficile de me tenir à ce principe à cause des nombreuses limitations et restrictions pratiques que je rencontrais.

Dans la plupart des villages, je ne pouvais pas séjourner pendant de longues périodes (des semaines ou des mois). D'habitude, je ne pouvais rien entreprendre sans la supervision des cadres locaux, mais je n'étais pas en mesure de les payer pour leur soutien et leur coopération. Il ne me restait qu'une solution: rendre des visites brèves et répétées à un certain nombre de villages, en réduisant la durée normale de mes séjours à un ou deux jours seulement. Cette solution me semblait acceptable parce que je ne me proposais pas d'étudier, comme certains anthropologues, la dynamique des processus sociaux en cours, ce qui aurait exigé une présence à long terme. Les chansons n'étaient interprétées que parce que (et lorsque) je venais le demander.

Cependant, même ces visites courtes et rapides me posaient des problèmes. En Chine, les services de la poste sont lents et peu fiables; certains de mes contacts officiels, comme les *wenhuazhan*, n'avaient pas de téléphone. Ainsi, beaucoup de messages et de questions que j'avais envoyés de Shanghai n'étaient jamais arrivés à destination. Je pouvais donc difficilement déterminer à l'avance si le moment que j'avais choisi pour ma prochaine visite conviendrait. A plusieurs reprises j'ai voyagé pour rien, parcourant plus de cent cinquante kilomètres pour

trouver les chanteurs les plus importants malades, absents ou occupés à des besognes qu'ils ne pouvaient interrompre. Quelquefois, le télégramme fit des miracles. Mais dans l'ensemble, je ne pouvais rien contre ces problèmes de communication, il fallait seulement que j'en tienne compte. Ceci valait aussi pour le trafic et le transport public. En bus, bateau, camion, taxi, cyclo-pousse ou à vélo, ma vitesse de croisière était en moyenne de 15 km/h dans la région de Wu. Lorsque je devais emprunter plusieurs moyens de locomotion pour atteindre un endroit, je passais la journée entière sur les routes. Il était possible de rouler à bicyclette, mais l'expérience était éprouvante à cause des mauvaises routes, de la pollution de l'air et de la poussière.

J'aurais pu éviter d'autres problèmes pendant mes recherches. Le milieu de l'hiver et la période chaude de l'été ne conviennent pas à l'enquête prolongée sur le terrain dans le Jiangsu. J'ai commis une grave erreur en travaillant principalement en hiver dans cette région. D'octobre 1988 à février 1989, la région de Shanghai fut frappée par la plus grande sécheresse du siècle, à laquelle s'était jointe une longue période de gel, en décembre et en janvier. Les maisons ne sont pas chauffées dans la campagne chinoise, au sud de la rivière Yangzi. Bien que je me fusse habillée en conséquence, j'avais sous-estimé l'effet désastreux des gels prolongés sur ma condition physique et mon énergie. Pendant cette période, mon enquête se déroulait au rythme caractéristique d'« une semaine à la campagne, une semaine au lit ». La rigueur de l'hiver influençait aussi l'état général des chanteurs et affectait leur voix.

Il y avait un autre problème lié aux rigueurs du climat : pour les cadres de certains *wenhuazhan,* les pluies diluviennes marquaient le signal d'arrêt général de toutes les activités extérieures. J'eus de la peine à trouver un bateau pour aller dans un des villages pendant la saison des pluies ; mais finalement mes efforts furent bien récompensés. Les chanteurs de la région de Wu sont toujours prêts à chanter et les vieux ont beaucoup de temps, sauf à l'époque de la récolte ou des semailles (*nongmang*, fin octobre-début novembre et en mai-juin), où ils sont censés aider leur famille dans les travaux des champs[7].

Bref, une bonne planification était d'une importance capitale, et pas seulement en termes d'événements saisonniers. Il ne servait à rien d'arriver à 11 heures du matin dans un village puisque c'était le début de la sieste. Pour rencontrer les chanteuses, je devais tenir compte du fait qu'elles devaient préparer le repas et quitter la séance encore plus tôt dans la matinée. D'habitude, je décidais sur place si j'allais ou non passer la nuit dans un village pour continuer la séance le lendemain.

[7] A noter que les périodes exactes du *nongmang* peuvent varier d'une région à l'autre.

Fig. 3: L'auteur discute de chants populaires avec le chanteur Jin Wenyin dans le village de Shengpu. Photo: Frank Kouwenhoven.

Les séances d'enregistrement

Comme la plupart des chanteurs étaient âgés, je devais réduire sensiblement la durée des entretiens et des séances d'enregistrement. Je m'efforçais de ne pas fatiguer les participants, mais je sous-estimais à quel point mes visites les excitaient parfois. Deux chanteurs souffrant de surmenage tombèrent malades après mon départ. En principe, c'était aussi au personnel des bureaux de la culture de tenir compte de la condition physique des chanteurs, mais je pense que souvent on ne se rendait pas compte du rôle central que les chanteurs jouaient dans mes séances d'enregistrement. Voilà en quoi consistait la difficulté principale de ces entretiens. De nombreux fonctionnaires ne traduisaient pas les questions que je posais aux chanteurs mais répondaient plutôt à leur place. Il pensaient probablement que leur longue expérience dans le domaine de la culture du chant local justifiait cela; ils croyaient peut-être aussi qu'ils étaient capables de formuler leurs points de vue mieux que des paysans illettrés. Cette attitude provoquait souvent des discussions entre les chanteurs et les fonctionnaires.

Parfois un spécialiste des chants populaires du conservatoire de musique de Shanghai m'accompagnait dans mes expéditions et me servait d'interprète pour les différents dialectes de la région de Wu. Mais en général, je devais compter

avec les services du personnel des bureaux de la culture, ce qui n'était pas toujours idéal.

Il me fut difficile d'apprendre en peu de temps à parler couramment ces dialectes villageois, si différents les uns des autres. Mais à force d'écouter, avec l'aide d'interprètes locaux, les enregistrements et les entretiens, je finis par comprendre plusieurs aspects de ces dialectes. A chaque étape de mon travail, j'essayais de communiquer directement avec les chanteurs. C'était difficile de leur expliquer mes intentions et d'obtenir des informations fiables. Les problèmes de dialectes et de mauvaises interprétations n'étaient pas la seule cause de difficulté, il y avait aussi de leur part un problème de politesse. Les villageois ne voulaient pas mentir, mais, croyant que j'attendais d'eux certaines réponses, ils se faisaient une joie de me satisfaire, souvent en se contredisant. Voici un extrait, parmi beaucoup d'autres, d'une conversation qui illustre le genre de problème que cela soulevait. J'avais demandé à un chanteur, Jin Wenyin, ce qu'il pensait du *shan'ge*; sa réponse me laissa quelque peu perplexe:

Jin: — «On doit toujours distinguer les chansons populaires des chansons d'amour. Les chansons d'amour sont plus longues que les chansons populaires [...]. Quand j'étais jeune, les jeunes filles les chantaient doucement, le soir, à la maison, derrière les portes closes. Elles ne chantaient qu'en cachette» (Il murmure un vers pour mimer la timidité de la jeune fille). «Aujourd'hui, les filles ont un autre comportement. Parfois, elles portent même une robe! Il y a deux jours, une fille du village s'est mariée. Elle ne portait pas de pantalons, mais une robe. Voyez-vous, cela fait jaser! Les jeunes mariées devraient porter des pantalons et des vestes molletonnées, qu'il fasse froid ou chaud.

— *Mais comment décrivez-vous le shan'ge?*

— Ce sont des chansons populaires, chantées en dialecte local. Chaque région a son propre *shan'ge*. D'habitude, elles ont 4 vers, rarement 8 à 12 vers. Oui, on appelle aussi *shan'ge* les plus longues, mais si on devait les classer par genres, les longues chansons sont en fait des chansons d'amour». (il chante une chanson à propos des produits alimentaires locaux, puis s'interrompt): «Ce genre de chansons ne vous intéresse pas, parce qu'elles ne parlent pas d'amour et elles ne sont pas des chansons populaires.

— *Pourquoi dites-vous que ce ne sont pas des chansons populaires?*

— Eh bien,oui! ce sont aussi des chansons populaires, mais pas des chansons d'amour.

— *Est-ce qu'on les appelle aussi shan'ge?*

— Oui, on les appelle aussi *shan'ge*. Mais parfois on les classe dans la catégorie des chants d'opéra local.»

Il faut une certaine expérience pour interpréter des déclarations aussi contradictoires et pour distinguer ce qui est valable de ce qui n'a pas de sens. Quand c'était possible, je reprenais l'entretien avec un questionnaire à portée de main.

Mais j'utilisais la liste des questions avec discrétion pour ne pas donner l'impression d'un «interrogatoire». Certains chanteurs se seraient trop souvenu des contre-interrogatoires et des séances de critique qu'ils avaient subis pendant la Révolution Culturelle.

La plupart des séances se déroulaient à l'intérieur des maisons, les chanteurs et les interprètes étant assis autour d'une table. Pour des raisons pratiques, je travaillais avec deux enregistreurs, placés tous deux devant le chanteur. Un des enregistreurs avait un microphone relativement imposant, il enregistrait les chansons «officielles»; l'autre, plus petit, tournait sans arrêt, enregistrant les discussions et toutes les chansons qui étaient interprétées sans être annoncées auparavant; par exemple, lorsqu'un chanteur commentait de façon spontanée quelque chose qui s'était passé dans la chambre, ou s'il (ou elle) avait envie de chanter un poème érotique qui n'aurait pas été considéré comme une chanson «officielle» pendant la séance d'enregistrement. Les bandes enregistrées des entretiens m'ont aidé à conserver beaucoup de ces précieux moments. De retour chez moi, j'écoutais plusieurs fois de suite les discussions, en présence d'un deuxième interprète qui contrôlait les traductions des interprètes précédents et ajoutait ce qui manquait.

Pendant les deux premières années de mon travail de terrain, je ne demandai pas aux chanteurs d'exécuter des chansons précises. J'espérais découvrir plus au sujet de la position et de la signification particulières du *shan'ge,* en laissant les chanteurs interpréter ce qu'ils préféraient. Plus tard, j'eus des exigences plus spécifiques, notamment par rapport aux textes. Je demandais des répétitions pour rassembler des matériaux me permettant de faire des comparaisons.

Mon compagnon, Frank Kouwenhoven, surveillait l'équipement d'enregistrement du son, la vidéo et l'appareil photo, me permettant ainsi de me concentrer sur les entretiens. Cette façon de partager le travail se révéla très pratique. Sans une telle assistance, les séances auraient été chaotiques.

Ne pouvant compter sur les systèmes d'alimentation en électricité dans les villages où il y a de fréquentes coupures de courant et des variations de voltage, nous devions transporter des kilos de piles et recharger souvent nos appareils, même pendant les courts voyages. Le contrôle du volume sonore était difficile parce que certains chanteurs commençaient à chanter très fort mais continuaient plus doucement pour ménager leur voix (beaucoup d'entre eux se vantaient d'ailleurs d'avoir chanté bien plus fort dans leur jeunesse). Les enregistrements vidéo, que nous avons réalisés à plusieurs reprises, posaient des problèmes techniques particuliers d'éclairage, de son, de mise au point et de cadrage. Seule, je n'aurais jamais pu combiner des tâches aussi diverses.

De retour dans mon pays, j'ai utilisé ces bandes vidéo pour les conférences et les démonstrations. Elles montraient clairement que les représentations se passaient dans une atmosphère détendue. Elles prouvaient que les dialogues que je menais d'une façon expérimentale avec un certain nombre de chanteurs gardaient un caractère informel et décontracté et n'étaient pas considérées comme des «intrusions» artificielles, que personne n'avait sollicitées, dans la culture locale du chant. Elles révélaient et permettaient de sauvegarder certains aspects

des séances de chant qui n'apparaissaient pas dans les enregistrements sonores comme l'ordre dans lequel les voix individuelles chantaient dans le *shan'geban*, des phénomènes particuliers comme le rapide tremblement du pied, auquel les chanteurs avaient automatiquement recours lorsqu'ils chantaient le *shan'ge*, ou le fait qu'il y avait des auditeurs qui remuaient leurs lèvres en accompagnant de manière synchronique les paroles des chanteurs, prouvant par là qu'ils connaissaient les chansons (même s'ils prétendaient le contraire).

J'ai consacré un certain temps à filmer différents types de travaux d'intérieur et de travaux des champs qui jouaient un rôle dans les textes des chansons. Cela m'a beaucoup aidée lorsque j'ai commencé à traduire les chansons. De même, j'ai pu montrer aux spécialistes des chants populaires à Shanghai des extraits où j'avais filmé les chanteurs, obtenant ainsi leurs commentaires sur les aspects contextuels des chants exécutés. A ma demande, des chanteurs me montraient les fonctions spécifiques des chansons, telles qu'elles avaient lieu dans le passé durant les travaux d'extérieur. Dans l'île de Chongming, les pêcheurs faisaient entendre leurs *haozi* (cris de travail) en les accompagnant de mouvements de prise; à Zhaozhaiqian, les porteurs de pierres chantaient en poussant leurs charrettes; dehors, les paysans représentaient les *shan'ge* et les chants de travail en portant des charges et en travaillant dans les champs. C'était la vidéo qui saisissait le mieux ces mouvements corporels associés à l'expression musicale. J'ai photographié à peu près tous les chanteurs et les objets spécifiques, outils, vêtements, nourriture et meubles dont ils parlaient dans leurs chansons. Les photos et les bandes vidéo constituent un document sur les chanteurs et leurs traditions dont la valeur dépasse la simple recherche. Elles sont utiles parce qu'elles me rappellent l'atmosphère générale dans laquelle se déroula ma recherche sur le terrain et elles ont capté des événements que je n'avais pas notés dans mes cahiers.

Très peu de chanteurs étaient gênés par la présence du micro ou de la caméra. La plupart d'entre eux gardaient un visage immobile. Dans l'ensemble, ils trouvaient plus facile de chanter que de répondre aux questions – avec ou sans caméra en marche. Certains étaient très enthousiastes à l'idée que leurs représentations seraient «télévisées en Europe», c'est du moins ainsi que quelques fonctionnaires locaux interprétaient l'utilisation de la vidéo. Je tâchais d'expliquer en termes simples le but de mes recherches aux chanteurs. Les questions d'analyse textuelle et musicale de leur répertoire devaient probablement leur échapper, mais dans l'ensemble leurs réactions face au projet étaient positives, surtout lorsqu'ils réalisaient que c'était une façon de sauvegarder leur répertoire. Ces mots d'un chanteur, Zhao Yongming, résument bien ce que beaucoup d'autres disaient:

> «*Mè hao*! (très bien!) De cette façon, les générations futures sauront que ces précieux chants ont existé. Regardez-moi! J'ai 70 ans. Dans quelques années je serai mort. Si mes chansons ne sont pas enregistrées, personne ne s'en souviendra dans un avenir proche.»

J'avais de la peine à convaincre les cadres des *wenhuazhan* que je ne m'intéressais pas seulement aux «meilleurs» chanteurs de leurs villages, mais à tous

ceux qui étaient prêts à chanter. Je ne réussissais pas toujours à les persuader de me présenter les «moins bons» chanteurs, mais les séances d'enregistrement attiraient une grande audience et révélaient parfois, parmi les auditeurs, d'autres chanteurs qui avaient d'habitude un répertoire plus limité. En général, leurs commentaires et les remarques des spectateurs s'avéraient importants (les images vidéo me permettant parfois de découvrir *qui* parlait). D'un point de vue pratique ou technique, les entretiens se déroulaient le mieux sans audience, en présence de quelques proches parents seulement. Mais en général cela n'était pas possible. On avait beau fermer les portes (lorsqu'il y en avait) cela n'empêchait pas les gens de les ouvrir. Dans les villages, les maisons privées sont en fait des «places publiques», du moins pendant la journée, et surtout lors d'un événement inattendu comme la visite d'un étranger.

La présence d'un grand nombre de spectateurs avait le désavantage évident de produire beaucoup de bruits de fond, surtout des cris d'enfants. Dehors, il y avait aussi beaucoup de bruit. Près des voies publiques, la campagne est loin d'être silencieuse; dans la région de Wu, le trafic intense a gâché un certain nombre d'enregistrements.

Les thèmes-clés et les méthodes de recherche

Lorsque j'ai commencé ma recherche de terrain en 1988, je me proposais d'étudier tous les aspects de la culture du chant populaire Wu, qui s'étendaient encore devant moi comme une *terra incognita*. Il existait peu d'études régionales complètes consacrées au chant populaire chinois et je pensais que ma tentative fournirait un cadre général pour les recherches à venir. Cela me semblait plus urgent que de me concentrer sur des aspects limités de certaines chansons, même s'il était clair dès le début que la musique et la langue du *shan'ge* se trouveraient au centre de mon étude.

Au début de mon enquête, les méthodes globales de recherche que Brăiloiu avait appliquées en Roumanie pour étudier les chanteurs populaires me servirent de modèle (1984a: 1-58 et 59-85). J'utilisais un questionnaire détaillé, j'avais préparé des dossiers individuels pour chaque chanteur, essayé de rassembler le plus d'informations possibles sur chaque interprète, traduit et transcrit *in extenso* les bandes d'enregistrement des entretiens et recueilli les paroles de presque toutes les chansons enregistrées. J'avais envisagé la possibilité d'entreprendre l'étude détaillée d'un ou deux villages en suivant ces lignes. Mais je compris bien vite que cette approche n'était pas réalisable. D'une part, il restait trop peu de chanteurs dans la région de Wu pour pouvoir me concentrer sur un ou deux villages – à moins de passer des mois à la recherche de plus d'informateurs[8]; d'autre part, la

[8] Dans les troisième et quatrième années de mon travail sur le terrain, je découvris de petites communautés de chanteurs à Luxu, Dingzha et Taozhang, mais à ce stade, il n'était pas pratique de se lancer dans des études villageoises détaillées.

région entière était trop grande pour pouvoir appliquer les méthodes de Brăiloiu. En interviewant tous les chanteurs, l'un après l'autre et à plusieurs reprises, et en déterminant l'étendue précise de leur répertoire, j'aurais prolongé le temps consacré à mon enquête au-delà de toute limite raisonnable.

Au lieu de cela, je décidai de me concentrer sur un petit groupe de chanteurs habitant dans différentes parties de la région. J'espérais construire petit à petit une image de la culture du chant populaire Wu à partir de leurs propos et de leurs exécutions. Les chanteurs n'étaient pas délibérément «sélectionnés» à cette fin. Ils se présentaient plutôt spontanément parce qu'ils étaient accessibles et relativement loquaces, que leur répertoire de textes de chansons était riche et ce qui était vraiment important, parce que je pouvais compter sur la présence d'interprètes fiables. Autour de ces informateurs-clés se trouvaient toujours d'autres chanteurs en qui je pouvais avoir confiance et qui m'aidaient à enrichir mes impressions, même s'ils étaient moins prolifiques que les artistes du chant et les mémoires vivantes de la poésie populaire. M'étant seulement rendue dans un petit nombre d'endroits de la région de Wu et n'ayant interviewé qu'un nombre limité de chanteurs, je courais le risque d'extrapoler une situation régionale à partir de données collectées au hasard dans des localités isolées. Mais, tout en révélant une très grande variété dans la culture locale du chant, les séances laissaient entrevoir une unité sous-jacente qui dépassait mes prévisions.

En constatant qu'il y avait une certaine unité dans le répertoire et les formes musicales, je fus amenée à étudier plus en détail ces aspects de la culture du chant populaire Wu et à restreindre le champ de mes recherches. Après avoir analysé les premières transcriptions musicales, je remarquai qu'il existait une certaine homogénéité mélodique entre les chanteurs d'un seul et même village. Les transcriptions ultérieures montrèrent que ceci était une caractéristique générale de la région de Wu. L'existence de plusieurs «régions mélodiques» m'incita à faire une recherche comparative. Je puisai dans les études analytiques de Bayard sur les mélodies populaires anglo-américaines (1939:122 et suiv.) l'inspiration et les idées nécessaires à une approche musicologique appropriée. Le contraste entre le caractère «supra-régionale» des textes et l'étendue géographique beaucoup plus limitée des mélodies posait un problème majeur. Il fallait donc étudier de plus près les dichotomies et les concordances entre la langue et la musique. Je me concentrai spécialement sur les formules mélodiques qui existaient dans la musique et qui correspondaient aux formules textuelles dans les poèmes (bien que placées à des endroits différents). Je trouvai dans le livre classique d'Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (1976), et dans l'important article de Leo Treitler, «Homer and Gregory, the transmission of epic poetry and plainchant» (1974:333-372), les outils qui me permirent d'étudier ces formules musicales et textuelles, tout en reconnaissant les limites manifestes de la théorie orale de Lord et de Parry[9]. Je n'eus pas assez de temps pour trier les formules des

[9] Cf. la préface d'Alan Dundes à John Miles Foley (1988:ix-xii), et diverses sections du livre de Foley, surtout le chapitre IV, pp. 57-93.

textes des chansons populaires Wu à une grande échelle. Mais je décidai de faire une analyse comparative d'un nombre réduit de variantes textuelles. En me plongeant dans la théorie orale je relus avec bonheur l'*Odyssée* d'Homère dans une perspective «*formuliste*». Cela me permit d'équilibrer mes vues sur la structure des longues chansons épiques Wu.

L'étude des phrases toutes faites, dans la musique comme dans les textes, soulevait naturellement des questions relatives à l'oralité et à l'écriture, ainsi qu'au processus de création dans les chansons. Je compris qu'il existait, dans les traditions du chant Wu, une interaction féconde entre la culture populaire et la culture de l'élite, et entre les matériaux oraux et écrits.

Les remarques de Ruth Finnegan sur l'individualité et la créativité dans la littérature orale furent très stimulantes lorsque j'ai commencé à étudier de plus près la poésie des chansons (1988: surtout 63-77). Les poèmes contenaient une telle variété de thèmes que je ne pouvais espérer les examiner tous. Je m'intéressais entre autres aux chansons qui décrivaient les chanteurs et leur art du chant. A un certain moment, cela aboutit à la recherche de personnages qui étaient nommés dans les poèmes et dont les noms se référaient à des gens ayant jadis vécu dans la région de Wu. L'un d'entre eux était Zhao Shengguan, un chanteur semi-légendaire dont les descendants vivent à Zhaozhaiqian, un village situé à l'ouest de Suzhou. Ma tentative de relier le mythe à la réalité, en me rendant dans ce village, se révéla instructive à maints égards.

Les textes se rapportant aux chanteurs soulevèrent à leur tour des questions relatives au statut réel des chanteurs populaires dans la région de Wu et à leurs manières de transmettre leur art. Qui sont, et qui étaient, «les chanteurs»? Pourquoi chantaient-ils? Quel message transmettaient-ils à travers leurs chansons? En s'occupant de ces problèmes, le livre de Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (1994)[10], m'aida à structurer mes idées.

Une question fascinante sous-tendait toutes mes recherches: comment étaient apparues les frontières des «régions mélodiques» et des «régions textuelles»? Les frontières du style musical correspondent souvent à celles des zones dialectales, mais dans le cas des «régions à mélodie unique» du Jiangnan, cette thèse semblait par trop simplificatrice. Il est probablement faux de penser qu'il existe une correspondance directe, mais je ne pouvais pas examiner cela en détail, ne voulant pas rester pendant des années sur le terrain à étudier les dialectes. Cependant, les petites expériences que j'ai faites, en comparant les textes dits et chantés, ont jeté une certaine lumière sur les aspects de la musique et de la langue qui étaient (ou manifestement n'étaient pas) apparentés. Sans aucun doute, le dialecte influence la musique, on pourrait même ajouter qu'il *est* une partie de la musique. Mais d'autres facteurs aussi semblent importants. Dans l'ensemble, je trouvai plus stimulant d'aborder les rapports qui existent dans les chansons Wu entre la musique et la langue, en étudiant tous ces aspects plutôt qu'en me concentrant essentiellement sur les relations entre les tons dans la langue et la mélodie (comme je l'ai fait un certain temps).

[10] Publié pour la première fois par Temple Smith, London, 1978.

Quelques localités-clés

Pour placer les résultats de mon travail dans une juste perspective, je me propose d'introduire brièvement ici quelques localités-clés de ma recherche. La première région où j'ai recueilli des chansons fut Wuxian, le district qui entoure Suzhou. Pendant plusieurs années, j'ai visité douze fois les villages de Shengpu et Huangdai, me concentrant surtout sur deux chanteurs, Lian Dagen et Jin Wenyin. Au cours de mon enquête, je rassemblai des matériaux de quinze autres chanteurs de ces villages. Dans d'autres parties de Wuxian, je me rendis à Zhaozhaiqian, puis dans la péninsule de Dongshan et sur l'île de Xishan (lac Tai). Au nord-est, j'ai étendu le rayon de mes investigations en séjournant brièvement dans deux villages du Kunshan.

Huangdai (16 km au nord de Suzhou) peut être considéré comme un modèle de communauté d'agriculteurs et de pêcheurs de la municipalité de Wu. Il s'agit en fait d'un conglomérat (*xiang)* de vingt trois petits villages (*cun*) ayant en tout 44 000 habitants. Du centre de Huangdai – rue étroite et animée, bordée de vitrines de magasins – jusqu'aux villages périphériques, il faut compter une demi-heure à bicyclette, à travers les rizières. Plusieurs *cun* (comprenant chacun quelques centaines de cabanes et de maisons) bordent le lac Cao (Caohu). Jadis, on pouvait entendre les cultivateurs et les pêcheurs chanter le *shan'ge* le long des berges de ce lac peu profond. Les personnes âgées se rappellent encore comment l'eau portait loin les voix des chanteurs. Jusque dans les années 1960, les rives du lac Cao étaient couvertes d'arbres et de buissons qui ont été coupés pendant le Grand Bond en avant (1958-1959) afin de servir de combustible pour les hauts fourneaux. Les canards et les oies disparurent du paysage en même temps que les arbres et les versants escarpés du lac s'écroulèrent. Le lac Cao regorgeait de crabes et de crevettes; mais les changements écologiques forcés, liés ces dernières années à une exploitation excessive du lac par les entreprises d'Etat, épuisèrent ses ressources et obligèrent beaucoup de monde à quitter la pêche pour l'agriculture. Les longues rangées de maisons à deux étages attestent la vitalité économique de la région, due en grande partie au développement agricole et à l'artisanat; mais le passé n'est pas oublié. Les villageois m'ont dit: «De nos jours les gens ne pensent qu'à manger, à beaucoup manger». La région a souffert des grandes famines et les taxes agricoles ont pesé lourdement sur les foyers locaux jusqu'au milieu des années 1980.

Il y a encore des pêcheurs dans le Huangdai et on les trouve en grand nombre dans quelques autres villages. Mais je n'ai jamais entendu de chants de pêcheurs (*yuge)* pendant toute mon enquête; pourtant, j'ai trouvé plusieurs chansons se rapportant à la pêche qui avaient dû jadis faire partie du répertoire des pêcheurs. Je n'avais pas le temps d'étudier en détail ce genre musical mais j'ai reçu des informations sur les chants des pêcheurs du lac Tai par un fonctionnaire de la culture et collecteur de chansons, Ren Mei. Natif de la région située au nord du lac Tai qu'il visite fréquemment, il est lui-même un excellent chanteur. Je fis plusieurs petits voyages à Dongshan et dans l'île de Xishan, mais je n'ai pu enregistrer que des cris de travail dans les plantations d'orangers et près

des chantiers de Luxiang, Jinwan, Jinqiao et Bingchangcun. Les grands bateaux de pêche avec leurs nombreux mâts et voiles, se tenaient loin sur le lac Tai, et je n'avais pas le temps d'enquêter dans les communautés de pêcheurs.

Après Wuxian, ma deuxième région-clé fut la municipalité de Wujiang, en particulier la région qui entoure Luxu (prononcé aussi Luqu en dialecte local). Luxu est une commune de vingt et un villages avec une population totale de 30 000 habitants. Elle est située au bord du lac Fen (Fenhu). Son chef-lieu (7 000 hab.) est le centre industriel et le marché de toute la région de Fenhu. Lieu de passage entre les provinces de Jiangsu (au nord-est), de Zhejiang (au sud) et du district de Shanghai (à l'ouest), il relie les villes industrielles de Jiashan, Wujiang et Qingpu. Selon les fonctionnaires de la culture, on parle quatre dialectes dans cette région, même si les *shan'ge* ne sont apparemment chantés que dans un seul et même dialecte (chose que je n'ai pas pu vérifier pendant mon enquête). Malgré le développement économique rapide, le taux d'analphabétisme est plus élevé dans la municipalité de Wujiang que dans les autres parties du Jiangsu[11]. C'est peut-être une coïncidence mais j'ai trouvé, dans cette région particulière, une grande concentration de chanteurs populaires qui subsistent encore. J'ai recueilli des chansons dans différents villages situés près de Luxu aussi bien que de Shenta, une plus petite communauté qui se trouve à six kilomètres au nord. Trois chanteurs, Zhao Yongming, Jiang Liansheng et Lu Fubao, m'ont servi d'informateurs-clés. J'ai ajouté à leurs chansons des matériaux provenant de douze autres chanteurs. J'ai poussé ma recherche vers l'extrémité nord du Zhejiang, juste de l'autre côté de la frontière provinciale: il s'est avéré que Dingzha et Taozhuang (onze chanteurs) partageaient les caractéristiques mélodiques du *shan'ge* solo que j'avais trouvés à Luxu.

Dans l'ensemble, Wuxian et Wujiangxian sont les municipalités que j'ai le mieux étudiées, en partie parce que j'ai pu compléter mes enregistrements de terrain par ceux des nombreux collecteurs de chants de ces régions.

D'autres régions plus petites où j'ai mené mon enquête comprennent deux communautés villageoises dans la municipalité de Changshu (Baimao et Shuangfeng), le village de Dongting dans la municipalité de Wuxi (important surtout à cause de Qian Afu, un de mes informateurs-clés) et certaines parties de l'île de Chongming (à l'embouchure du Yangzi).

A Baimao, j'ai rencontré jusqu'à quatorze chanteurs différents dont la plupart étaient des jeunes filles, ce qui représentait une exception par rapport au schéma habituel. Il y avait eu apparemment dans cette région de grands festivals de chants organisés par le gouvernement. A Baimao, les jeunes qui aiment chanter sont «instruits» dans l'art du chant *shan'ge* par un maître d'école local qui compose de nouvelles chansons pendant ses heures de loisirs. Le plus grand changement survenu dans le *shan'ge* de la nouvelle génération, à Baimao, est la pétrification de sa forme musicale. L'air est chanté comme si on déchiffrait une

[11] Cf. Fei Hsiao Tung (1986:60).

Fig. 4: «Le roi des chanteurs», Qian Afu (82 ans) de Dongting, village près de Wuxi.
Photo: Frank Kouwenhoven.

partition, sans les habituelles variations mélodiques et les ornementations si caractéristiques du *shan'ge* interprété par les vieux chanteurs.

Après ces localités du sud du Jiangsu, j'ai visité un village situé au nord de cette province, Shuangdu, dans la municipalité de Rudong. En fait, j'y avais collecté des chants populaires en 1986 et je décidai d'y effectuer un bref séjour supplémentaire en 1990. Ce fut une expérience révélatrice. La langue, la musique et quelques autres aspects des chants populaires de Shuangdu différaient d'une manière étonnante de ce que j'avais trouvé dans la région de Wu.

Matériaux et traitement de l'information

En quatre ans, j'ai rassemblé environ deux cents bandes enregistrées de chansons et d'entretiens dont j'ai déposé des copies au Musée du folklore de Suzhou au bénéfice des chercheurs locaux. Les originaux sont actuellement conservés à Leiden, à la bibliothèque de *Chime,* pour la consultation générale. Ils comprennent les enregistrements d'environ sept cents chansons. J'ai étudié les chants enregistrés sur le terrain dans le cadre de deux cents autres versions de chansons et de fragments de chansons enregistrées par les chercheurs locaux auxquelles

s'ajoutent des notations manuscrites de textes de chansons (compilées par les collecteurs locaux ou par les chanteurs eux-mêmes) et quelques anthologies de chants publiées localement et compilées dès les années 1950. Tous ces matériaux concernent essentiellement la région de Wu.

Une grande partie des bandes enregistrées par les collecteurs locaux sont dans un état si défectueux qu'aucun traitement ultérieur du son ne pourrait les améliorer sans perdre les caractéristiques essentielles du chant. (Certains enregistrements ont été envoyés aux Archives Sonores Nationales de la Grande-Bretagne pour y être restaurés). Malgré cela, ces enregistrements locaux se sont avérés extrêmement précieux pour mes recherches.

J'ai transcrit, traduit et analysé pour mon étude une petite partie des chansons collectées. J'ai examiné les enregistrements des entretiens avec l'aide d'un (deuxième) interprète et j'ai trié les données significatives, pour lesquelles j'ai conçu les catégories suivantes: répertoire de mélodies (les airs), répertoire de textes (titres de chansons), terminologie des chansons, caractéristiques de la performance, contexte de la performance, festivals, rituels, variation et création, origine des chansons, contenu des poèmes, émotion, chants d'amour et chants érotiques, politique, esthétique, collecte des chants populaires, livrets (manuscrits) et tradition écrite, chants épiques, chants de groupe, *shan'ge*, *haozi*, *xiaodiao*, rythme, langue et dialecte, chants accompagnés, autres types de musique traditionnelle, localités. Les propos significatifs des chanteurs et des autres informateurs locaux qui avaient un rapport avec ces thèmes ont été classés en conséquence. Ensemble, ils forment la base de l'image globale de la culture du chant populaire Wu, telle qu'elle est décrite ici.

En plus des chansons et des entretiens enregistrés, j'ai consulté plusieurs collections régionales de chansons. La Société pour la recherche sur le chant populaire Wu avait mis à ma disposition plusieurs anthologies de chansons Wu[12] ainsi que des collections locales provenant des municipalités de Wuxi, de Wujiang et de Jiashan[13], et avait attiré mon attention sur l'existence de l'excellente revue de littérature populaire *Shanghai Minjian Wenyi Jikan* (Revue trimestrielle d'art et de littérature populaires de Shanghai). En outre, j'ai recueilli quelques polycopiés produits localement et photographié plusieurs précieuses collections manuscrites que j'ai trouvées dans les villages. Quelques anthologies générales chinoises de chants populaires se sont révélées intéressantes en tant que matériaux de référence, en particulier les volumes «non-officiels» du Jiangsu qui font partie de la grande anthologie des chants populaires, recueillis par l'Association des musiciens chinois de Pékin. Une autre source utile furent deux volumes de chants populaires de la région de Suzhou, contenus dans une série générale sur la musique folklorique de Suzhou[14].

---

[12] Surtout deux volumes généraux: Dong Sen ed.(1984) et Ma Hanmin *et al* eds.(1979) ainsi qu'un volume spécial de poésie épique populaire, Jiang Bin ed.(1989).

[13] Zhu Hairong ed.(1987); Xu Wenchu ed.(1988) et Jin Tianlin *et al* eds.(1987).

[14] Shi Lin *et al* ed.(1982). Jin Sha *et al* eds.(1984).

Dans l'ensemble, il fut plus facile de trouver des études sur les textes et sur l'arrière-plan historique des chants populaires que sur leur musique. Aucune recherche ethnomusicologique valable n'ayant été entreprise dans le domaine des chants Wu, bien que le matériel ait toujours été (et continue d'être) à disposition des chercheurs de Nankin et de Shanghai. Au Conservatoire de musique de Shanghai, où je travaillais pendant les intervalles entre mes voyages d'enquête, il était difficile de trouver des enregistrements *historiques* de chants populaires de la région de Wu. Le conservatoire a une discothèque, mais le public n'a pas accès à tous les enregistrements, et il n'existe pas de catalogue des enregistrements faits sur le terrain par les étudiants et les professeurs de l'institut. La plupart des bons enregistrements sont la propriété privée des professeurs. Durant ces vingt-cinq dernières années, le matériel enregistré a été très mal entretenu et en grande partie détruit. Il est tout à fait compréhensible que beaucoup de gens ne désirent pas mettre leur propre matériel à la disposition des collègues. Cependant, quelques professeurs et étudiants me donnèrent des bandes intéressantes de chants Wu, enregistrées dans les années 1950, qui m'ont au moins permis de comparer les différentes versions d'une chanson sur une période de plus de trente ans.

En guise de conclusion

J'espère que mon travail dans la région de Wu incitera d'autres personnes à se consacrer à la recherche et à l'étude des chants populaires chinois. Les chants et les voix des chanteurs du Jiangsu méritent d'être conservés. L'idéal serait de les sauvegarder sur bandes magnétiques et sur disques pour le bénéfice des générations futures. Il est évident que l'étiolement de la pratique du chant dans la région de Wu reflète, voire anticipe, le sort de nombreuses cultures traditionnelles. Aucune culture ne peut durer éternellement. Notre but n'est pas de momifier celle du chant populaire Wu, mais de développer une meilleure compréhension de cette tradition et peut-être d'y trouver de nouvelles significations à la lumière de la société humaine en mutation. En outre, la recherche musicale sur le terrain est une merveilleuse aventure. Sonder l'esprit des Chinois, savourer de nouveaux plats et de nouveaux airs, rire ensemble... Peut on imaginer une meilleure approche d'un pays et de son peuple ? Certainement, si vous souhaitez voir de la Chine plus que ce qui tombe sous vos yeux...

Références

Anon. 1
1989 *Jiangsusheng shi xian jingji.* [Economie des cantons et comtés de la Province du Jiangsu]. Jiangsusheng tongiieju ed. Nanjing: Zhongguo tongji chubanshe.

Anon. 2
1981 *Zhejiangsheng dituce.* [Atlas de la Province de Zhejiang]. Zhejiangsheng cehuiju ed. Shanghai: Ditu chubanshe.

BAYARD Samuel Preston
1939 «Aspects of Melodic Kinship and Variation in British-American Folk-tunes». *Papers of the American Musicology Society,* New York: 122 ff.

BRAILOIU Constantin
1984a *Problems of Ethnomusicology.* Articles de Brăiloiu éd. et trad. par A.L. Llyod, Cambridge (UK): Cambridge Univ. Press.
1984b *Musical Folklore. In* Brăiloiu 1984a: 1-58. (à l'origine en français dans *Musica aeterna.* 2e éd. Zürich: M.S. Metz, 1949).
1984c «Outline of a method of musical folklore». *In* Brăiloiu 1984a: 59-85. (à l'origine en roumain dans *Boabe de griu* II/4, Bucarest: *Editura muzicala,* 1931).

BURKE Peter
1994 *Popular Culture in Early Modern Europe.* Première édition par Maurice Temple Smith Ltd, London, 1978. Réédition revue par Scholar Press, Hants / Cambridge Univ. Press.

DONG Sen *et al.* (éds.)
1984 *Wuge* [Chants Wu] des séries *Zhongguo geyao congshu* [Séries de chants populaires chinois]. Beijing: Zhongguo minjian wenyi chubanshe.

FEI Hsiao Tung *et al.*
1986 *Small Towns in China – Functions, Problems & Prospects.* Beijing: New World Press.

FINNEGAN Ruth
1988 *Literacy and Orality, Studies in the Technology of Communication.* Oxford: Basil Blackwell.

FOLEY John Miles
1988 *The Theory of Oral Composition.* Bloomington: Indiana UP.

GU Jiegang
1936 «Wuge xiaoshi» [Brève histoire des chants Wu]. *Geyao* [Chants populaires] 2/23 : 1-8.

JIANG Bin (ed.)
1989 *Jiangnan shi da minjian xushishi. changpian wugeji Wuge ji* [Dix longs poèmes narratifs du Sud du Jiansu. Une collection de longs chants Wu]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe.

JIN Sha *et al.* (eds.)
1984 *Suzhou minjian gequ* [Chants populaires de Suzhou. 2 tomes]. Vol. 5 & 6 dans la série *Suzhou minzu minjian yinyue jicheng* [Anthologie de la musique populaire de Suzhou. Vol. 1-8]. Suzhou: Suzhoushi wenlian. Polycopié.

JIN Tianlin *et al.* (eds.)
1987 *Jianshan min'ge* [Chants populaires du Jianshan]. Publ. par le *wenhuaju, wenlian* et *whenhua-guan* (bureaux de la culture) de Jianshanxian. Province du Zhejiang.

LORD Albert Bates
1976 *The Singer of Tales.* Première édition par Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. en 1960. Nouvelle édition: Atheneum.

MA Hanmin *et al.* (eds)
1979 *Wuge xinji* [Nouvelle collection de chants Wu]. Suzhou: Suzhoushi wenlian.

SCHIMMELPENNINCK Antoinet
1995 «Field Report from the Yangzi Delta: Chinese Folk Singers in Jiangsu Province (1)». *Chime.* No 8: 32-58.
1996 «Field Report from the Yangzi Delta: Chinese Folk Singers in Jiangsu Province (2)». *Chime.* No 9 (à paraître en 1996).

SHI Lin *et al.*(eds.)
1982 *Zhongguo Minjian gequ jicheng, Jiangsu juan* 1-5 [Anthologie de chants populaires chinois. Jiangsu, tomes 1-5]. Polycopié, Nanjing.

TREITLER Leo
1974 «Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant». *The Musical Quarterly* 60/3: 333-372.

XU Wenchu (ed.)
1988 *Zhongguo minjian wenxue jicheng. Wujiangxian ziliaoben* [Anthologie de la littérature populaire chinoise]. Recueil de matériaux provenant de la municipalité de Wujiang). Wujiangxian minjian wengue jicheng bangongshi.

ZHU Hairong (ed.)
1987 *Zhongguo minjian wenxue jicheng. Wuxixian changpian xushi Wuge ji* [Anthologie de la littérature populaire chinoise. Une collection de longs chants narratifs Wu de la municipalité de Wuxi]. Wuxi: Jiangsu chuban zongshe.

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteur présente ses méthodes de travail sur le terrain et les problèmes qu'elle a rencontrés pendant ses recherches sur la tradition du chant populaire dans la province chinoise du Jiangsu Sud. Dans un premier temps, elle situe brièvement la région dialectale de Wu où elle a mené l'essentiel de ses recherches et décrit la tradition du chant populaire telle qu'elle se présente aujourd'hui dans le Jiangsu. Puis elle expose en détail son travail effectif sur le terrain et traite des problèmes du transport et de la communication, de l'organisation des séances d'enregistrement, de la collecte et du traitement informatique des données et, bien entendu, de la quête des chanteurs populaires.

ABSTRACT

Research in Jiangsu province, China. *This is a survey of fieldwork methods and the problems with which the author was confronted during research into the folk song culture of Southern Jiangsu, China. This article starts with a brief description of the Wu dialect area, where most of the research was carried out, and a description of the folk song culture as it can be found in Jiangsu today. This is followed by a detailed account of the actual fieldwork, looking at such aspects as transport, communication, the organisation of recording sessions, the collecting and processing of data and such basic questions as how to find folk singers in the first place.*

FEMME, SEULE ET VENUE D'AILLEURS
Trois atouts d'un ethnomusicologue au Turkestan chinois.

Sabine Trebinjac

Le Turkestan chinois ou, pour user de son appellation contemporaine, la Région autonome ouïgoure du Xinjiang, est situé à l'extrême nord-ouest de la République Populaire de Chine et partage ses frontières avec sept États voisins. D'une superficie triple de celle de la France (plus de 1,6 millions de km^2), le Xinjiang a la particularité d'être une région bordée d'importants systèmes montagneux qui laissent une large place aux déserts (22 % de la superficie totale); elle connaît en outre un climat des plus continentaux qui offre une amplitude thermique peu fréquente (jusqu'à 40° C). Autrement dit, les caractéristiques physiques du Turkestan chinois ne sont pas pour rendre la région fort avenante.

Peuplé de plus de quatorze millions d'habitants, le Xinjiang se présente comme une sorte de mosaïque ethnique puisque dix-sept ethnies différentes s'y côtoient. Ces dernières peuvent être regroupées, ce qui nous conduit à considérer *grosso modo* trois grandes familles se répartissant de la manière suivante: les Ouïgours qui, bien qu'encore majoritaires, ne représentent plus qu'une petite moitié de l'ensemble de la population de la région; les Hans (auxquels on assimile ici les Huis, Hans musulmans), dont le nombre de ressortissants ne cesse de croître, constituent pour l'heure le deuxième groupe quantitativement le plus important, et enfin les populations turco-mongoles, autres que les Ouïgours, forment le troisième groupe. Or, la cohabitation de ces diverses ethnies, qui pour certaines n'ont que la citoyenneté chinoise en commun, ne va pas sans heurts. Au meilleur des cas, on se côtoie, mais sans se fréquenter et, au pire, on s'affronte dans des conflits qui sont quelquefois violents. Autant dire que les données humaines, loin d'atténuer les rigueurs imputables aux éléments naturels, contribuent au contraire à rendre le climat social tendu, comme porteur d'une trop grande intensité électrique.

Tel est, brossé à gros traits, le décor de ce coin de Chine où pléthore d'«ethnomusicologues» chinois sont amenés depuis 1950 à «faire du terrain», notamment au cours des années d'enquêtes ethnologiques dirigées par l'anthropologue Fei Xiao-tong qui devait aboutir en 1955 à la proclamation de la Région autonome ouïgoure. On l'aura compris, la venue de ces «scientifiques» – Hans pour la plupart – n'est pas motivée par un engouement pour la région, ni pour les musiques qui y sont jouées, et moins encore pour les musiciens. En fait, seules sont à invoquer des raisons politiques. Autrement dit, ils n'y viennent pas par

goût, mais par devoir. Afin de bien comprendre cette logique *a priori* étrange, il nous faut revenir sur ce qu'est un ethnomusicologue chinois.

C'est un fonctionnaire qui collecte les musiques de la République. Mais loin s'en faut qu'ils soient tous des Brăiloiu chinois car qui dit collecte ne signifie pas compilations de musiques recueillies. En effet, la collecte en Chine suppose aussi la «mise en ordre», *zhengli*, le façonnage, *jia gong*, la transformation, *gai bian*, et l'écriture, *chuang zuo*, ou plutôt la réécriture, des musiques. Pour ce faire, un long processus centralisé et hiérarchisé est mis en œuvre. Disons pour résumer[1] que, calquée sur l'organisation territoriale, une collecte se déroule en trois phases successives, impliquant des fonctionnaires de niveau d'abord national, puis provincial et enfin local. Un centre de décision donne l'ordre de collecte à ses subordonnés provinciaux, qui eux-mêmes le transmettent à leurs représentants locaux. Ces derniers exécutent alors le travail de compilation sur le terrain et en envoient le fruit à leurs supérieurs provinciaux qui, comme précédemment mais en sens inverse, le transmettent à leur tour à la direction nationale. Cette chaîne tripartite ne répond manifestement pas à un souci d'efficacité qui voudrait améliorer les moyens et les délais de communication. En fait, elle permet non seulement de surveiller ce que fait le subalterne (nous sommes, ne l'oublions pas, dans un État totalitaire), mais aussi d'aller au devant des souhaits émanant des instances hiérarchiquement supérieures (c'est ce point, révélant une coopération de la base avec le sommet, qui constitue une des spécifités de la Chine en tant qu'État totalitaire). Car, pratiquemment, des «nettoyages», des «améliorations» successives jalonnent cette lente ascension des mélodies recueillies: à chacune des étapes, y compris la première, les fonctionnaires «arrangent» ce qui leur a été transmis. Bien évidemment, et parce qu'il s'agit d'une organisation hiérarchique, c'est au sommet de la pyramide que les transformations sont les plus importantes.

La collecte musicale est alors réalisée... *à moitié*. En effet, commence seulement pour ces mélodies «revues et corrigées» le chemin du retour, puisqu'elles sont réexpédiées sur leur terre d'origine par la même voie qu'avait antérieurement suivi l'ordre de collecte. Ce n'est que lorsque les formes réécrites des mélodies remplacent au niveau local les versions originales que la «collecte» est enfin achevée.

On aura donc compris qu'une collecte musicale est, en Chine, l'œuvre non pas d'un petit nombre d'ethnomusicologues mais d'une armée de fonctionnaires; elle n'est pas confinée dans les tiroirs d'un quelconque Institut de recherches, ni réservée à l'usage de rares spécialistes, mais elle est destinée à la nation toute entière.

Telles sont les tâches que *doivent* remplir les ethnomusicologues chinois.

---

[1] Les collectes musicales en Chine ont été au centre d'un important travail de recherche réalisé précédemment. C'est pourquoi je ne reviendrai pas en détails sur leur déroulement et me permets de renvoyer au dit travail (Trebinjac 1996).

Fig. 1 : Un fonctionnaire de la musique (deuxième depuis la gauche), un fonctionnaire des Affaires militaires (troisième depuis la gauche) et le chauffeur de la Jeep (quatrième depuis la gauche, à l'arrière) rendant visite à une famille tadjike de paysans-musiciens. District de Taŝqorġan, mai 1988. Photo : Sabine Trebinjac.

Deux types d'ethnomusicologues chinois

Voyons, à présent, comment ces fonctionnaires procèdent pratiquemment sur le terrain et, plus précisément, dans la région du Xinjiang. Comme partout et de même que pour de nombreuses autres disciplines, on peut estimer qu'il existe autant de pratiques que de praticiens. Cependant, l'occurence de certains traits et l'observation répétée que j'ai été amenée à en faire sur place me permettent d'envisager des types d'enquêteurs auxquels sont liées des façons de faire ethnomusicologiques.

Les ethnomusicologues chinois se rendant en terrain ouïgour sont soit Han soit Ouïgour ; tous se déplacent au moins à deux (que le deuxième soit interprète, technicien ou chauffeur) ; à ma connaissance, tous appartiennent à la gent masculine ; ils relèvent en grande partie de l'échelon local, pour une plus petite part de l'échelon provincial et de façon tout-à-fait exceptionnelle des hautes instances pékinoises. Ces premières caractéristiques ainsi établies déterminent forcément des types d'ethnomusicologues. Car un Ouïgour, fonctionnaire dans une « unité de travail » locale, n'agit ni ne réagit de la même façon qu'un de ses collègues han pékinois, pour lequel parcourir le Xinjiang, c'est voyager à l'étranger. Mon propos n'étant pas ici de décrire en détails la

typologie des ethnomusicologues chinois; je me bornerai pour l'heure à ne traiter que de deux types qui s'inscrivent à l'opposé l'un de l'autre. Ces exemples permettront au lecteur d'anticiper la suite et de percevoir pourquoi, lorsque j'ai décidé de m'intéresser à la musique ouïgoure, je ne pouvais être appréhendée que comme un personnage atypique.

Prenons d'abord le cas d'un Ouïgour, fonctionnaire dans une «unité de travail» locale. Etant donnée la tension ethnique qui règne au Xinjiang, c'est généralement lui et non son collègue han qui est chargé du travail de collecte. Pour ce faire, il sillonne les campagnes en *Jipu che*[2], accompagné du chauffeur de service, muni de son carnet et d'un appareil photographique. La possibilité d'emporter le magnétophone de son unité de travail est bien mince puisqu'il n'existe qu'une seule machine de ce genre et que cela suppose en outre qu'elle soit en état de marche à l'heure du départ et que les crédits permettent l'achat de piles en quantité suffisante. Enfin, s'il a bien géré son budget[3], il glissera dans ses poches quelque argent. Arrivé dans un petit village, le collecteur prend contact avec la «Station de la Culture» du coin qui organise pour lui les rencontres avec les musiciens. Il établit alors leur fiche biographique, transcrit leurs chansons, les photographie ainsi que leurs instruments, dont il aura dressé un relevé organologique très détaillé, etc.

J'ai eu l'occasion de côtoyer un de ces collecteurs locaux ouïgours quotidiennement et pendant une longue période. Lui-même musicien, il accomplissait son travail lentement mais avec soin. En outre, il se sentait investi d'une mission de sauvegarde de la culture populaire ouïgoure. Au fil des années, il avait ainsi accumulé des documents sur les musiciens et les musiques de toute la partie sud du Xinjiang. Mais il était toujours réticent à communiquer ses archives à ses supérieurs. Cette attitude de méfiance est d'ailleurs tout à fait comparable avec celle des vieux musiciens. En effet, tout comme ce collecteur cache dans ses tiroirs le résultat de son travail, les musiciens trompent les enquêteurs qu'ils ne connaissent pas et tout particulièrement ceux qui viennent de la capitale régionale. Ainsi, ce vieux musicien qui, avec un sourire malicieux, me déclara: «Je connais dix-sept *muqam* et je te les apprendrai, mais n'en dis rien car je n'en ai déclaré que quinze aux enquêteurs d'Urumči», ou cette femme septuagénaire qui après avoir chanté et joué du *tanbur* pendant deux jours me dit, en riant: «Surtout ne fais pas écouter tes enregistrements aux spécialistes hans, parce que voilà déjà cinq ans que je fais semblant d'être handicapée du bras et aphone quand ils viennent enquêter». Les mensonges sont toujours présentés comme une petite victoire des musiciens vis-à-vis de la grande machine administrative. Cette revanche est motivée par deux facteurs dépendants. Premièrement, les musiciens sont déconsidérés en Chine. Au Xinjiang, la plupart d'entre eux ne doivent leur subsistance qu'à leur petit champ ou à quelques moutons et ne

---

[2] Il s'agit de la version chinoise de la Jeep américaine.

[3] En 1988, le budget annuel des services locaux pour le travail de collecte s'élevait à 500 yuans – un yuan valant à l'époque deux francs français au cours officiel.

Fig. 2: Le grand maître du *muqam* ouïgour, Turdi Ahon, entouré d'ethnomusicologues chinois, hans en majorité. *In:* Säypidin Äzizi, *Uyġur muqami toġrisida* (Beijing, millätlär näšriyati, 1992, non paginé.

peuvent compter sur leur pratique musicale pour subvenir à leurs besoins. Ils sont donc envieux envers les musiciens devenus fonctionnaires, auxquels ils ne tiennent pas à communiquer leur savoir. Deuxièmement, les vieux musiciens reconnaissent quelquefois en écoutant la radio leur propre chanson qui a été «arrangée» par un musicien collecteur qui est alors présenté comme l'auteur de la pièce. Ils se sentent donc dépouillés de leur bien et nourrissent une forte rancune envers le faussaire. C'est pourquoi ils cachent leur savoir et préfèrent disparaître avec, même si cela doit être fatal à la musique ouïgoure. Dans certains cas, cependant, une relation privilégiée peut aussi s'instaurer entre le musicien et le collecteur local. En effet, des liens familiaux ou un réseau amical peuvent intervenir entre le fonctionnaire et le musicien, ce qui favorise grandement le travail de collecte. Et c'est là d'ailleurs un point dont ont été conscients les dirigeants. Ils ont très vite compris que, pour lutter contre les réticences des vieux musiciens à livrer leur répertoire, il fallait mettre à profit le tissu social qui peut entourer le collecteur et qui lui permet de mener à bien son travail. À cette cohésion sociale s'ajoute également une forte solidarité de groupe. Le musicien qui est «monté» à la grande ville et a été promu fonctionnaire a incontestablement réussi. On lui doit alors non seulement le respect, mais encore toutes sortes d'aide qui peuvent lui faciliter la tâche, car, hormis sa promotion personnelle, il favorise aussi la montée de son groupe d'origine dans la hiérarchie sociale.

Envisageons à présent le cas de l'ethnomusicologue han qui débarque de Pékin. Comme il a été dit précédemment, rares sont les fonctionnaires de rang

national à se rendre eux-mêmes sur place. Comme leurs collègues régionaux, ils ne prennent généralement pas la peine de «descendre» au niveau local pour effectuer les collectes sur le terrain et se contentent, la plupart du temps, d'envoyer à leurs subordonnés l'ordre de collecter des musiques. Il est intéressant de noter que ceux qui, de nos jours, «voyagent» au Xinjiang y ont déjà séjourné plus ou moins longtemps par le passé dans des circonstances tout à fait particulières. En effet, la majorité d'entre eux n'ont dû qu'à des conjonctures politiques ou militaires le fait d'avoir été «déplacés» au Xinjiang, que c'eût été en tant que militants de la «politique de sauvegarde des arts des minorités» édictée peu après 1949, ou que ce fut en tant que soldats de l'Armée de Libération ou encore, comme victimes ou descendants de victimes des Gardes Rouges lors de la Révolution Culturelle. Cette brève évocation des diverses raisons de leur première arrivée au Xinjiang mérite d'être signalée car elle n'est pas sans incidence sur l'attitude qu'adoptent aujourd'hui encore ces anciens «exilés» de l'intérieur vis-à-vis de l'environnement ouïgour, tant humain que naturel. L'ethnomusicologue pékinois, aussi familier soit-il avec le terrain ouïgour, ne s'exprime pas avec les musiciens ouïgours dans leur langue; il se fait accompagner par un interprète. Ses tournées sur place sont très courtes, quelques jours lui suffisent pour recueillir ce qu'il est venu y chercher. En général, les choses se passent de la manière suivante: avant son arrivée, le bureau de la Culture a été averti de sa visite et le chef dudit bureau a donc eu tout loisir de préparer le terrain en dépêchant ses adjoints à la recherche des meilleurs et des plus vieux musiciens. Lorsque la saison appelle plus aux travaux des champs qu'au jeu musical, il n'hésite pas à allouer une prime aux musiciens qui, ne pouvant la refuser, s'engagent ainsi à venir. Au jour et au lieu dits (c'est-à-dire soit dans les bâtiments réservés à la troupe locale de chants et de danses, soit dans la chambre d'hôtel dans lequel est descendu le fonctionnaire), la rencontre a lieu entre le collecteur et les musiciens. Celle-ci dure en moyenne deux heures et consiste en général en une séance d'enregistrements, une autre de photographies et un entretien conduit sur le mode de l'interview dirigée. J'ai été amenée à constater que très souvent tous les éléments de réponse attendus par l'ethnomusicologue de rang national – voire même par celui d'échelon provincial – figuraient dans les questions; les musiciens donnent alors plus l'impression d'obtempérer aux desiderata d'un bureaucrate que de livrer quelque information que ce soit sur leur tradition musicale. Après ces quelques heures de travail, le collecteur s'en retourne non sans avoir promis de tout faire pour mettre à profit «le savoir que les vieux lui ont transmis». Autant dire que les enquêtes conduites par ce type d'ethnomusicologues sont rondement menées.

Une intrusion atypique

A travers ces petits portraits d'ethnomusicologues chinois brièvement esquissés, voici présenté ce à quoi les musiciens ouïgours sont *habitués*. Le terme *d'habitude* n'est pas trop fort car on remarque que, de même que le travail et les façons de faire des enquêteurs sont coutumiers, de même le comportement des enquêtés paraît être totalement conditionné par les collecteurs chinois: à question de fonctionnaire, réponse bureaucratique. Autrement dit, cela signifie que, vis-à-vis de l'espèce des ethnomusicologues, les musiciens ouïgours nourrissent *a priori* une inimitié qui peut tendre vers une hostilité plus ou moins sourde.

C'est donc dans ce contexte que je décidai de mener des recherches ethnomusicologiques au cours de l'année 1988-1989. Qu'il me soit tout d'abord permis de signaler, en réplique aux caractéristiques des collègues chinois précédemment relevées, quelques traits personnels: ma venue au Xinjiang ne résultait pas d'un ordre politique émanant d'une quelconque instance hiérarchique supérieure, mais était motivée par des préoccupations sociologiques et musicales qui m'étaient propres; je voyageais seule, en transport en commun et à pied; je conversais avec les Ouïgours en ouïgour; je n'étais ni fonctionnaire, ni chinoise; enfin, j'appartenais au genre féminin. C'est-à-dire que, malgré mes dires d'être une ethnomusicologue, je différais par trop du cliché pour ne pas être placée hors-catégorie. Or, cette situation, qui ailleurs aurait pu s'avérer malheureuse, fut fort profitable puisque les principaux traits «atypiques» que ma personne combinait devinrent autant d'atouts.

Pendant au moins les trois premiers mois de mon séjour, j'entretins avec les instances officielles locales des relations empreintes d'une mutuelle suspicion: elles considéraient que ma curiosité à l'endroit de la musique ouïgoure était un prétexte fallacieux et restaient persuadées que mon établissement dans ces régions frontalières s'inscrivait dans une opération organisée par un quelconque service secret (probablement français); pour ma part, et sans doute parce que j'étais lasse de leur surveillance quotidienne, je ne voyais en elles qu'une force d'opposition, dont le rôle se résumait à refuser toutes mes demandes de permis de circulation intérieure. Cette bonne guerre ne devait pas durer car, de leur côté, force leur fut de constater qu'aucun de mes agissements ne contrevenait à leurs règles et, personnellement, ma connaissance de la langue et du savoir-être ouïgours m'autorisèrent à me dispenser de leurs autorisations de circuler. Mais l'épisode fut néanmoins suffisamment long et de nature assez cocasse pour être connu de beaucoup et pour m'attirer le regard complaisant des musiciens. Car j'étais devenue une ethnomusicologue qui, pour être en mesure de les rencontrer, osait tenir tête aux autorités et qui jouait à être ouïgoure pour être libre de ses mouvements. Telle est une des raisons pour lesquelles les relations que je nouais avec les musiciens furent toujours empreintes d'un sentiment de confiance et de bienveillance quelquefois tutélaire. Mais il en est d'autres.

Etre une étrangère est aussi un avantage, celui de n'être pas han. Cela implique qu'il était possible de me conter sans crainte des confidences ou un

savoir qui est considéré comme n'appartenant qu'aux seuls Ouïgours, c'est-à-dire *a priori* intransmissible aux Hans. Et puis, être une étrangère ouvre encore une autre possibilité, insoupçonnée jusqu'alors: celle de pouvoir quelquefois être considérée comme asexuée. En effet, c'est bien ainsi, et grâce à cette qualité, qu'il m'a été possible de me joindre à des activités exclusivement masculines telles que, par exemple, les séances soufies de *zekr*. Parée d'un foulard afin de ne pas heurter la sensibilité des participants habituels, ma présence était tolérée parce que mon statut d'étrangère permettait que je ne sois plus une femme et cependant pas un homme. L'espace d'un moment, je perdais à leurs yeux toute identité sexuelle, je n'étais plus qu'une personne étrangère... Il est intéressant de noter que cette faculté de mutation est, par contre, refusée aux hommes. En effet, il découlait des discussions portant sur ce sujet, tant avec des hommes que des femmes ouïgours, qu'un homme même étranger est voué à rester d'abord un homme. Où que ce soit, et plus encore dans un milieu exclusivement féminin, il n'est pas possible de l'accepter au titre unique d'étranger. Cette différence de traitement est, je pense, à imputer à l'image que les Ouïgours se font de l'homme. Celui-ci est d'abord représentant du «sexe fort» et doit toujours afficher sa virilité; chercher à la cacher ou «faire la femme»[4] sont des attitudes honteuses, indignes d'un «vrai» homme.

Paradoxalement, il était quelquefois plus difficile de se faire accepter par les femmes en tant que femme. Peu à peu, je compris cette réticence, *a priori* suprenante, comme étant une manifestation de crainte à l'encontre de leur entourage masculin. En effet, le fait qu'elles aient des activités de groupe à l'écart des regards masculins n'est pas toujours pour plaire aux hommes. C'est ce que je devais comprendre au cours d'un *zekr* féminin lorsque, suite à un malaise que l'on pouvait facilement déceler dans l'ambiance, les participantes, interrompant subitement la séance, m'invitèrent à expliquer les raisons de ma présence parmi elles. Or, autorisation m'en avait été donnée la veille au soir par la maîtresse de cérémonie elle-même, au terme de plusieurs heures de discussions et d'explications qui s'achevèrent par cette phrase: «Tu peux venir, puisque tu es une femme». Puis, le *zekr* terminé, la bonne centaine de femmes réunies émirent vivement le souhait que je ne fasse jamais écouter à des hommes les enregistrements effectués. Je promis et ne devais comprendre que plus tard la raison de ce vœu: nombre d'entre elles participent à ces séances hebdomadaires à l'insu des hommes de leur parenté, aussi craignaient-elles d'être reconnues si jamais l'un d'entre eux venait à entendre mes bandes...

S'il est donc bon d'être femme parmi les femmes, il peut être parfois difficile de l'être parmi les hommes, pour des raisons que l'on devine aisément, surtout là où la force virile est valorisée et lorsque le rival est absent. Pourtant, et malgré quelques mésaventures finalement sans importance, le fait d'être non

[4] Cette expression ouïgoure recouvre quantités d'occupations ou d'attitudes qui sont considérées ne relever que du domaine des femmes et qui, par conséquent, sont interdites aux hommes; ainsi, faire la lessive ou le ménage, cuisiner, avoir une faible résistance à l'alcool, être tendre ou pacifique, etc.

accompagnée s'est avéré être un autre atout. On a déjà souligné l'habitude contractée par les ethnomusicologues chinois de se déplacer sur le terrain au moins à deux. En outre, dans cette terre islamisée – même si les pratiques musulmanes y sont fortement « ouïgourisées » – l'indépendance et l'initiative ne sont pas des qualités qui sont facilement accordées aux femmes. Aussi, le fait d'être femme, seule et jeune est en soi extra-ordinaire. En conséquence, la réaction que la plupart de mes interlocuteurs manifestaient à mon égard, loin de me repousser, était de « m'adopter » qui, comme leur fille, qui, comme leur sœur. On doit ici noter que ce type « d'adoption spontanée » n'est pas propre aux Ouïgours et est assez commun dans l'ensemble de la Chine où on laisse rarement seule une personne rencontrée: il est plus agréable de marcher en compagnie; quand il y a à manger pour trois, il y en a pour quatre; dans un foyer il est facile d'improviser une couche supplémentaire, etc.

Telles sont les raisons qui font qu'être femme, ne pas être han, et être seule sont autant d'« attributs » bénéfiques pour une ethnomusicologue française au Turkestan chinois. Cependant, on peut être étonné que les vieux musiciens m'aient livré leurs confidences. Après tout, n'étais-je pas, moi aussi et malgré mes différences, assimilable à un collecteur ? Les craintes de certains, très rares il est vrai, selon lesquelles mes enregistrements étaient non seulement assimilables à un vol, mais pouvaient aussi me permettre de m'en déclarer l'auteur en France, loin de leurs oreilles, n'étaient-elles pas fondées ? Sans doute les explications que je fournissais sur mon travail ont-elles été convaincantes; je n'ai en tout cas jamais rencontré la moindre difficulté pour enregistrer et encore moins pour m'entretenir avec les musiciens.

Deux ans plus tard, en 1990, je suis retournée en Chine en apportant le disque consacré à la musique ouïgoure (Trebinjac et During 1990) produit entre temps. Tous mes interlocuteurs connus par le passé, qu'ils fussent musiciens ou fonctionnaires de la musique, en furent désappointés: j'avais publié un disque de leurs musiques sans les avoir réécrites; c'est donc la matière brute musicale que j'ai soumis au public français. Comble d'étonnement, un éditeur avait publié *ça*, que des gens étaient censés acheter ! Et de conclure qu'ethnomusicologues ou pas, les Français sont vraiment trop bizarres... !

Références bibliographiques

TREBINJAC Sabine
1996 *Musique ouïgoure et collectes musicales en Chine*, thèse de doctorat en ethnologie et sociologie comparative, Paris X-Nanterre, 1993 (version éditée par la Société d'ethnologie, Nanterre, à paraître).

TREBINJAC Sabine et Jean DURING
1990 *Turkestan chinois. Musique savante des muqam (vol. I) Tradition populaire des Ouïgours (vol. II)*, Radio France-Ocora & AIMP / Musée d'Ethnographie de Genève, 1990.

RÉSUMÉ

Dans cet article, on a tenté, tout d'abord, de présenter l'ethnomusicologue chinois – ou du moins le personnage ainsi désigné – qui fréquente régulièrement le Xinjiang. Son travail et ses façons de faire sont décrits. Puis deux portraits-types ont été brossés, l'un est celui de l'ethnomusicologue ouïgour et l'autre, celui de son collègue han et pékinois. Par opposition, et c'est ce qui est développé au cours de la dernière partie, mon personnage ne pouvait être perçu que comme atypique. Or les principales caractéristiques que ma personne combinait devinrent autant d'atouts. Etre femme donnait la possibilité d'être aussi asexuée, la solitude appelait l'adoption, et ma nationalité attestait – si besoin était – de ma « non han-ité ».

ABSTRACT

A woman, a woman alone and an outsider. Three assets of an ethnomusicologist in Chinese Turkestan. *In this article, we have firstly attempted to present the Chinese ethnomusicologist, or at least the person who calls himself thus, who regularly visits Xinjiang. His work and working methods are described. We then sketched two typical outline portraits, one being of the Uyghur ethnomusicologist and the other of his Han and Pekinese colleague. By contrast, and this is something developed in the last part of the article, my character may only be viewed as atypical and in fact the combination of different characteristics became something of an asset. Being a woman enabled one to be asexual, the isolation encouraged adoption and my nationality was proof, – if needs be – of my « non Hanity ».*

QUAND LE TERRAIN EST UN MONASTÈRE BOUDDHIQUE TIBÉTAIN

Mireille Helffer

Lorsqu'au début des années 1970, j'ai décidé d'entreprendre une recherche sur les notations utilisées dans la tradition musicale du bouddhisme tibétain, la documentation existante était extrêmement limitée et surtout aucun lien n'avait encore été établi entre documents écrits (conservés dans les bibliothèques d'Occident) et documents sonores qui, grâce aux nouvelles techniques d'enregistrement, commençaient à se répandre sur le marché occidental et révélaient la richesse et l'originalité de la musique rituelle tibétaine[1].

Après avoir procédé à un inventaire des manuscrits existant dans les grandes bibliothèques occidentales et après une brève enquête à l'institut tibétain de Rikon/Zurich (1972) où j'avais fini par découvrir un moine tibétain capable de lire une de ces mystérieuses notations et l'avais enregistré, je présentai le résultat de mes investigations à un public de tibétologues lors du XXIX[e] congrès des Orientalistes (1973)[2]. Devant les réactions favorables et les encouragements prodigués par mes collègues tibétologues, une première mission exploratoire en Inde parut possible. Cette mission marqua le début d'une longue période de recherches durant laquelle le terrain a tenu une place capitale, même si le temps passé en «laboratoire» à déchiffrer, écouter, analyser les documents recueillis était porportionnellement beaucoup plus considérable.

C'est à une réflexion sur l'évolution de ma pratique de terrain au cours des vingt dernières années que je tenterai de me livrer ici, dans l'espoir qu'elle pourra être utile à ceux ou celles qui seraient amenés à reprendre le flambeau.

---

1 A l'exception de la tentative faite par le Pr. Graf à partir des enregistrements réalisés par le tibétologue R. de Nébesky-Wojkowitz (Graf, 1962), entreprise qui souffrait de graves erreurs méthodologiques dues à une approche trop ethnocentrique et à l'ignorance de la langue tibétaine.

2 cf. Helffer 1976

Les conditions de la recherche

Au Tibet proprement dit, qu'il s'agisse de ce qui est devenu Région Autonome du Tibet ou des provinces orientales du Khams et de l'Amdo, la situation politique était telle qu'on pouvait craindre la disparition totale des monastères et l'extermination des moines dépositaires des traditions... d'ailleurs aucun chercheur occidental n'aurait pu obtenir des autorités chinoises les permis nécessaires.
La seule solution envisageable était donc de se tourner vers les Tibétains de l'exil qui, fuyant l'invasion chinoise, avaient trouvé refuge dans les régions frontalières (royaumes du Népal, du Sikkim ou du Bhoutan) et en divers points de l'Inde (Himachal Pradesh, Orissa, Karnataka), là où le gouvernement indien leur avait octroyé des terres. Mais ce n'était pas là entreprise facile, étant donné la dispersion des camps tibétains et l'absence de structure scientifique d'accueil aussi bien du côté tibétain, que du côté indien ou népalais. De 1973 à aujourd'hui, j'ai effectué ainsi une dizaine de missions en Inde et au Népal, visitant de nombreux monastères où, selon les possibilités qui m'étaient offertes et l'accueil qui m'était fait, je passais quelques heures, quelques jours ou plusieurs semaines.

Le choix des terrains

A la fin de 1973, j'entrepris donc une première mission exploratoire en Inde; il s'agissait alors dans mon esprit de procéder à un repérage géographique des communautés tibétaines se réclamant des différentes écoles du bouddhisme tibétain qui pouvaient avoir conservé des notations musicales propres à leur tradition et de savoir si, simultanément, elles comptaient en leur sein des «maîtres de chant» *(dbu-mdzad)* compétents, capables de traduire au plan sonore le graphisme assez sommaire des neumes tibétains et disposés à les faire enregistrer.

Je disposais de quelques informations recueillies par mon collègue et ami tibétologue Yoshiro Imaeda qui, en 1972, avait non seulement photographié à mon intention un manuel de chants qu'avait reconstitué de mémoire un ancien *dbu-mdzad* du monastère dge-lugs-pa de Rnam-rgyal grwa-tshang à Dharamsala, mais avait également procédé à quelques enregistrements avec ce même *dbu-mdzad*. Mais c'est Gene Smith, animateur infatigable d'un programme de publication des ouvrages tibétains initié par la Library of Congress à New- Delhi, qui m'aida, dès mon arrivée, à établir un plan de bataille qui me permit de rencontrer des représentants autorisés des quatre principales écoles du bouddhisme tibétain – dge-lugs-pa, sa-skya-pa, bka'-brgyud-pa, rnying-ma-pa – et s'employa à me faciliter la tâche par ses recommandations efficaces.

C'est ainsi que j'ai visité des communautés dge-lugs-pa à Dharamsala et Dalhousie, le monastère de Khams-sprul Rinpoche à Tashijong, les Centres sa-skya-pa et rnying-ma-pa de Dehra Dun, avant d'atteindre le monastère de Thugs-

sras Rinpoche à Darjeeling; dans chacun de ces lieux, il me fallait tenter d'expliciter une démarche qui avait tout pour surprendre des religieux préoccupés avant tout de rétablir des traditions liturgiques dans des conditions matérielles souvent précaires et avec un nombre encore très limité de moines ! Néanmoins, au bout de trois mois de quête, le bilan s'avéra positif, tant au point de vue des traditions de notations identifiées qu'à celui des enregistrements effectués (Paris, Musée de l'Homme: BM 90-10-1 à 10): tous les monastères contactés avaient ou avaient eu des manuels de notations musicales et cherchaient à en rétablir l'usage en exil. Si, au plan culturel, je pouvais être satisfaite, je ne pouvais pas m'empêcher d'être déçue par le côté dépouillé d'un mode de psalmodie s'attachant beaucoup plus à différencier des timbres qu'à marquer une recherche mélodique.

Au retour, commença alors un austère travail de décryptage des manuels recueillis – photographiés ou parfois recopiés – (la photocopie n'était pas encore généralisée) pour essayer d'en comprendre et comparer les conventions d'écriture et le vocabulaire, tout en m'appuyant sur les documents sonores qui les illustraient (Helffer, 1976).

Dans les années qui suivirent, de 1975 à 1985, les publications en fac-similé de recueils de notations musicales tibétaines se multiplièrent, portant à plusieurs milliers de pages la documentation écrite dont il y avait lieu de tenir compte (cf. la bibliographie publiée dans Helffer, 1994:340-343). Simultanément, et dans une ignorance mutuelle quasi totale, d'autres chercheurs avaient abordé les mêmes sujets; les uns, comme Kaufmann ou Vandor, étaient musiciens de formation, d'autres, parmi lesquels Riccardo Canzio et Ter Ellingson, forts d'une longue expérience de terrain en Inde et au Népal, préparaient des Ph. D. qui devaient faire date. C'est avec intérêt et une certaine inquiétude que je guettais les publications des uns et des autres, craignant toujours d'être distanciée ou contredite !

En 1976, je me rendis au Ladakh, redevenu depuis peu accessible, dans le but précis de rencontrer les autorités du monastère 'Bri-gung bka'-brgyud-pa[3] de Phyang dont un volumineux manuel de notations avait été publié l'année précédente (cf. Helffer, 1978). Je me trouvais là dans une situation différente puisque le monastère était une fondation ladakhie ancienne dont la situation apparaissait moins précaire que les fondations récentes des réfugiés tibétains et dont le fonctionnement, me semblait-il, pouvait être plus conforme à la tradition.

En 1979 et 1984, je poursuivis mes enquêtes en Inde, et étendis mes investigations au Népal où, à côté de monastères déjà anciens (comme ceux appartenant aux traditions karma bka'-brgyud-pa à Swayambhunath ou sa-skya-pa à Bodnath), commençaient à fleurir des monastères nouveaux créés par quelques-uns des grands maîtres religieux qui avaient pris le chemin de l'exil à la suite du Dalaï lama et qui s'efforçaient de regrouper autour d'eux des tenants

[3] Jusqu'à l'invasion chinoise, c'est traditionnellement au monastère de 'Bri-gung, fondé au XII[e] siècle au Tibet central, que les moines du monastère de Sgang-sngon à Phyang, allaient faire leurs études; ils peuvent donc être considérés comme dépositaires de la tradition de 'Bri-gung.

de la tradition à laquelle ils appartenaient et de recruter de jeunes moines auxquels transmettre ces traditions (Helffer, 1993a).

Enfin, depuis 1987, comme je l'ai expliqué dans deux publications (Helffer 1993b), j'ai choisi d'approfondir les traditions musicales rnying-ma-pa, un peu négligées jusque là, et me suis tournée vers deux importants monastères de la tradition rnying-ma-pa: le monastère de Dpal-yul à Bylakuppe en Inde, et le monastère de Zhe-chen à Bodnath au Népal, dans lesquels j'ai effectué des séjours de plus longue durée.

Le choix de la période de l'année où effectuer les missions de terrain

Il a d'abord été dicté par mes propres choix, effectués en tenant compte de deux impératifs principaux:

- éviter des conditions climatiques défavorables, peu propices aux déplacements et aux enregistrements, c'est-à-dire les excès du plein hiver dans les régions himalayennes (Ladakh), comme l'humidité de la mousson... C'est la raison pour laquelle mes premières missions se sont effectuées à l'automne ou au début du printemps.
- obéir aux exigences du calendrier universitaire: assurer l'enseignement auquel je m'étais engagée, et ne pas disparaître au moment où les étudiants devaient rédiger et remettre leurs mémoires.

J'ai mis un certain temps à me rendre compte qu'il ne s'agissait pas là d'une bonne politique. J'avais pensé tout d'abord qu'il fallait éviter de se rendre dans les monastères au moment des fêtes importantes qui risquaient de mobiliser les moines dans leurs fonctions liturgiques, mais je m'aperçus qu'il n'en était rien et que, tout au contraire, c'était à ces moments là que les moines étaient plus ou moins tenus d'être présents. Autrement, nombre d'entre eux s'absentaient, vaquaient à leurs affaires, étaient appelés à l'extérieur pour effectuer des rituels chez des particuliers, bref devenaient impossibles à joindre.

Il y avait également le risque de tomber pendant la période de la «retraite estivale» *(dbyar gnas)* durant laquelle les moines ne sont pas supposés sortir du monastère, ce qui m'est arrivé en 1979 et m'a valu une longue attente à Darjeeling avant de pouvoir procéder à l'enquête prévue.

J'ai donc dû apprendre à tenir davantage compte non seulement du calendrier général des fêtes tibétaines, avec ses célébrations mensuelles, annuelles, exceptionnelles, mais aussi des calendriers propres à chacune des traditions considérées; c'est ainsi qu'il m'est apparu que la période du Nouvel An tibétain *(lo-sar)* était particulièrement propice au déroulement des enquêtes de terrain en raison de l'importance et de la solennité des rituels qui se succédaient et donc de la place qui y était faite au chant et à l'emploi des instruments de musique.

Fig. 1 : Un religieux itinérant, en pèlerinage à Lhassa, récite des textes sacrés en s'accompagnant du tambour *damaru* et de la cloche *dril-bu*. Lhassa, 1991. Photo : Mireille Helffer.

La collecte des données: poids des recommandations et reconnaissance des compétences

Une fois sur les lieux et en espérant que la période choisie serait favorable, comment allais-je procéder?

Comme je l'ai dit plus haut, les données à recueillir en priorité m'apparaissaient être de deux ordres: l'ordre de l'écrit (les manuels de chant) et l'ordre de l'oral (les enregistrements qui pourraient servir de référence).

A qui m'adresser dans ces communautés monastiques naissantes ou déjà bien établies dont le rôle essentiel était de perpétuer une tradition et d'assurer aux fidèles les conditions d'une bonne renaissance, mais sûrement pas de répondre à la curiosité scientifique d'une étrangère, de surcroît non-bouddhiste?

La complexité de l'organisation monastique me paraissait extrême; en effet, même si, à l'époque, je connaissais les distinctions entre «novices», «moines ordonnés», responsables de la discipline, maîtres de chant *(dbu-mdzad)*, abbé *(mkhan-po)*, maîtres du rituel *(rdo-rje slob-dpon)*, réincarnés *(sprul-sku)*, j'étais bien loin d'avoir compris comment fonctionnait le code subtil des hiérarchies respectives.

Il s'est avéré bien vite que le poids des recommandations dont je pouvais bénéficier était déterminant et j'en donnerai quelques exemples.

Lorsque, en 1973, je suis arrivée au Centre sa-skya-pa de Dehra Dun, j'avais au préalable rencontré à New-Delhi le pontife suprême de l'ordre sa-skya-pa et lui avais exposé le but de ma démarche; par chance, il se trouvait sur place et c'est lui qui a intimé au «maître de chant», un moine âgé formé au Tibet, l'ordre d'enregistrer les dix-huit chants vocalisés pour le protecteur Mgon-po, dont j'avais découvert l'existence dans un texte de rituel. J'ai également obtenu de recopier les passages du manuel de chant correspondant à mes enregistrements, en attendant la parution annoncée d'une édition de ce manuel en Inde (parution qui eut effectivement lieu en 1977).

Pour contacter le «maître de chant» du monastère dge-lugs-pa de Rnam-rgyal-tshang à Dharamsala, je bénéficiais de deux avantages: une photo du manuel de chant *(dbyangs-yig)* qu'il avait lui-même reconstitué et dont j'avais eu la copie grâce à mon collègue Yoshiro Imaeda, et une lettre de recommandation, accompagnée de cadeaux, que m'avait donnée Dvags-po Rinpoche qui enseignait alors le tibétain à Paris et qui connaissait personnellement ce maître de chant.

Je fus aussitôt en quelque sorte prise en main par le «maître de chant» qui s'occupa même de me trouver une chambre plus proche du monastère pour faciliter les contacts, et avec lequel je procédais à des enregistrements systématiques de quelques-uns des *dbyangs* les plus importants du manuel (Helffer, 1980).

Ailleurs, comme à Darjeeling, la recommandation venait de mon collègue Gene Smith qui avait lui-même séjourné à plusieurs reprises dans le monastère et était un disciple de Thugs-sras Rinpoche, la plus haute autorité de ce monastère; une lettre de Gene Smith avait précédé mon arrivée et, en l'absence de Thugs-sras Rinpoche, c'est l'abbé du monastère qui prit toutes les dispositions nécessaires pour faciliter mon travail d'enregistrement. Je fis alors la connaissance d'un

jeune moine qui, ayant fait ses études au collège jésuite de Darjeeling, parlait bien anglais et m'aida considérablement par la suite pour prendre des contacts utiles dans d'autres monastères.

Au Ladakh, j'étais porteuse d'une lettre adressée à un laïc influent qui fut fort difficile à joindre, mais qui se chargea d'organiser une séance d'enregistrement dans le monastère où je souhaitais travailler. Mais, dans les différents cas évoqués ci-dessus, je procédais aux enregistrements hors-situation, ils étaient effectués à ma demande, dans des conditions artificielles.

Même si c'était plus délicat à réaliser, il me fallait parvenir à effectuer des enregistrements en situation, pendant les rituels eux-mêmes. Ce n'est que plus tard, à partir de 1979 que j'y parvins, d'abord durant des rituels privés effectués au domicile de quelque particulier, puis durant des rituels réguliers dans un monastère dont je connaissais déjà le « maître de chant ». Enfin la présence du moine français Matthieu qui servait de secrétaire au pontife suprême des rnying-ma-pa m'ouvrit des possibilités inespérées de présence aux rituels et d'enregistrements en situation. Les années avaient passé : les camps précaires de réfugiés avaient fait place à des communautés structurées qui connaissaient certes encore bien des difficultés – le nombre des moines et moinillons[4] s'était considérablement accru –, mais des centres d'enseignement avaient été mis en place et les moines étaient désormais habitués à la présence des Occidentaux, ils étaient familiarisés avec les appareils photo, les cameras, les radios, magnétophones et autres accessoires manipulés par les chercheurs et touristes ; ils savaient que le bouddhisme se développait en Occident et que non seulement les fidèles occidentaux se multipliaient, mais qu'ils apportaient un soutien matériel indispensable à la survie et au développement de leurs propres communautés monastiques par des systèmes de parrainage. Même s'ils ignoraient pour la plupart les raisons de ma présence parmi eux, cette présence ne les surprenait plus, j'étais supposée avoir l'accord de l'abbé ou du maître de chant et présumée apporter une manne financière bienvenue ou même assurer un parrainage qui me fut demandé à maintes reprises.

Les difficultés rencontrées/les obstacles à vaincre

Y eut-il des difficultés spécifiques dûes à ma situation de femme travaillant dans une communauté d'hommes ? On peut se poser la question, et du reste mes collègues masculins n'avaient pas manqué d'attirer mon attention sur ce point ! Mais je ne le crois pas et, de toutes façons, lorsque j'ai commencé à m'intéresser aux manifestations sonores du bouddhisme tibétain, j'avais déjà largement dépassé la quarantaine et appartenais clairement à la catégorie des « mères » *(a-ma)*, dont on attend qu'elles se préoccupent sérieusement de la religion. Pourtant, le fait d'être femme avait un inconvénient, c'était d'empêcher que je puisse trouver asile dans l'enceinte du monastère, ce qui compliquait ma participation éventuelle à des

[4] Nombre de familles tibétaines confient au monastère leurs enfants âgés souvent de 6 ou 7 ans.

rituels dont il était difficile de savoir d'avance le déroulement exact. Sur ce plan, la situation s'est nettement améliorée quand les monastères visités, soucieux d'accueillir visiteurs et pèlerins, ont prévu des locaux à proximité des lieux de culte, comme je l'ai expérimenté dans la communauté bonpo de Dolanji (en 1979) ou au monastère de Dpal-yul à Bylakuppe (en 1987); ultérieurement plusieurs monastères ont ouvert des «Guest Houses» dont j'ai pu bénéficier, comme ce fut le cas à Bodnath, depuis 1991. Il n'était pas difficile alors de passer et repasser au monastère pour s'informer, surveiller les opérations en cours, obéir à l'appel du gong qui sonnait pour convoquer les moines selon des horaires dont la régularité était loin d'être assurée.

Je n'insisterai pas sur les difficultés que j'appellerai d'ordre politico-administratif: elles auraient été les mêmes quel que soit le domaine de recherche auquel je me serais attaquée, mais je signalerai néanmoins ma déception quand, à peine arrivée au Ladakh, je découvris qu'il ne m'était pas permis de séjourner à proximité du monastère de Phyang qui était situé dans une zone géographique jugée trop proche de la frontière chinoise et se trouvait être le seul monastère dont je possédais les notations musicales, objet de mon étude! La visite au monastère fut extrêmement brève, puisque effectuée sans permis: elle me permit tout juste d'effectuer deux heures d'enregistrement avec un groupe de dix moines (Helffer, 1978) et je dus inviter le maître de chant à se déplacer à la capitale Leh pour pouvoir lui poser quelques questions et discuter avec lui du contenu d'un texte explicatif inclus dans le manuel de notations.

Ailleurs, on a parfois opposé à ma demande une interdiction administrative de séjourner dans les camps de réfugiés tibétains, ce qui m'a empêchée d'entreprendre un véritable travail à Tashijong au sein de la communauté établie autour du huitième Khams-sprul Rinpoche Don- rgyud nyi-ma (1930-1986); il faut dire que, dans ce cas précis, j'avais d'autres obstacles à vaincre: un chercheur duquel je me recommandais n'avait pas respecté ses engagements et avait omis ou oublié d'envoyer les copies d'enregistrements qu'il avait promises; un autre avait déjà enregistré plusieurs rituels en vue de publier des disques et avait sans doute fait miroiter les avantages matériels de son entreprise et, pour ma part, je n'avais que l'intérêt scientifique à mettre en avant!

Enfin, à deux reprises, au cours de ma première mission de 1973, il me fut absolument interdit d'assister aux rituels qui se déroulaient à l'intérieur du monastère: on m'expliqua que ces rituels ne concernaient que les moines qui avaient reçu les initiations correspondantes et que, en conséquence, les laïcs tibétains ou étrangers ne pouvaient en aucun cas y être admis.

Mais le handicap principal que j'eus à surmonter résultait de mes lacunes personnelles: une insuffisante maîtrise de la langue tibétaine parlée aussi bien qu'écrite, une connaissance trop superficielle du bouddhisme en général, de la place et des particularités des différentes écoles, des liens ou des rivalités entre monastères, des rapports hiérarchiques existant entre membres d'une même confession, l'ignorance où, au temps de mes premières missions, je me trouvais du vocabulaire technique concernant la musique et la pratique du chant rituel, etc. Ceci m'a sûrement valu un certain nombre de gaffes: j'ai ainsi parfaitement

conscience que, accueillie au monastère rnying-ma-pa de Bylakuppe, fondé par Padnor Rinpoche, je n'ai pas honoré comme je l'aurais dû le chef spirituel de la communauté, car je m'étais située dans la mouvance d'un autre maître spirituel, Dilgo Khyentse Rinpoche (1910-1991), à l'époque pontife reconnu des rnying-ma-pa, qui dispensait des enseignements dans le monastère. C'est pourtant bien Padnor rinpoche qui, entre autres publications, avait édité en 1984 les deux manuels de notations musicales du monastère de Dpal-yul au Khams, c'est lui qui avait fait venir de ce Dpal-yul tibétain (par opposition au Nouveau Dpal-yul reconstitué en Inde) un *dbu-mdzad* compétent qui animait toutes les célébrations, c'est lui qui avait désigné les jeunes joueurs de hautbois *rgya-gling* les plus compétents pour effectuer les enregistrements qui m'intéressaient et c'est encore lui qui, lorsque je vins lui présenter ma modeste offrande au moment de mon départ, m'indiqua des références précieuses de textes concernant l'origine du tambour *rnga*, c'est enfin lui qui, depuis la disparition de Dilgo Khyentse Rinpoche, est reconnu comme le chef de file des rnying-ma-pa.

La complexité des rituels constituait et continue à constituer une des difficultés majeures à vaincre : on a beau se débrouiller passablement pour lire les textes (qui peuvent utiliser des écritures différentes), il faut en effet jongler entre des textes différents dont seuls quelques passages seront utilisés. En outre, durant les longs rituels dont le déroulement s'étale sur plusieurs jours, si la structure générale du rituel celébré quotidiennement demeure la même, certaines parties sont différemment solennisées selon les jours : il en résulte que, pour entendre la totalité des chants de type *dbyangs* correspondant à un rituel donné, il faut assister tous les jours à la totalité du rituel, à raison d'une dizaine d'heures de présence par jour, ce qui entraîne une fatigue certaine pour les moines aussi bien que pour le chercheur de service. C'est pourtant le seul moyen d'observer les conditions exactes de l'emploi des divers instruments de musique et de choisir les passages qui pourront ou devront faire l'objet d'un enregistrement. Et surtout, c'est seulement sur place, en interrogeant les praticiens du rituel, qu'on peut apprendre les règles qui président au choix des différentes séquences et donc les conséquences qui en résultent au plan musical.

Quelle attitude ai-je adoptée ?

Je ne saurais parler ici d'une réelle méthode de travail; ma démarche, on l'aura compris, est demeurée empirique; néanmoins un certain nombre d'attitudes se sont imposées à moi et elles se sont modifiées au cours des années.

Si je me reporte à mes premières missions, j'étais en visite et j'étais demanderesse, je venais pour obtenir quelque chose en vue du double objectif que je m'étais fixé: la collecte des manuels de notations musicales utilisés dans les diverses traditions du bouddhisme tibétain d'une part, la réalisation d'enregistrements illustrant ces manuels d'autre part; je demeurais extérieure à la vie du monastère dont j'ignorais les règles de fonctionnement, je profitais avec plus ou

moins de succès des occasions qui se présentaient, j'accumulais de la documentation que je m'efforçais péniblement de décrypter à mon retour.

Par la suite, au fur et à mesure que je prenais davantage conscience de la place tenue par les chants vocalisés de type *dbyangs* – ceux qui précisément faisaient l'objet d'une notation musicale – dans la continuité des rituels, la nécessité d'enregistrer des rituels en situation se fit davantage sentir. A force de lire et relire les divers manuels de notation dont je disposais, j'avais plus ou moins compris (ou cru comprendre ?) l'enseignement qu'ils avaient fixé, je m'étais familiarisée avec la terminologie concernant le chant, l'emploi des cymbales et des tambours, le jeu des trompes et des hautbois; parallèlement, j'avais découvert l'existence de textes tibétains relatifs aux instruments de musique qu'il me fallait traduire, ce qui me renvoyait inéluctablement à un travail livresque que je ne pouvais poursuivre qu'avec l'aide des tibétains eux-mêmes, sur le terrain ou à Paris. Oserais-je dire que je commençais à envisager la musique rituelle du bouddhisme tibétain un peu comme les Tibétains eux-mêmes, c'est-à-dire non pas comme une discipline artistique à cultiver pour elle-même, mais comme la part sonore du rituel, dont l'exécution correcte était indispensable à l'efficacité de ce rituel ?

Petit à petit, avec une meilleure connaissance des rituels, j'avais le sentiment de devoir passer de mes visites en quelque sorte touristiques à une immersion dans le rituel lui-même et je me demande si cette évolution ne s'apparente pas, au moins partiellement, à celle des jeunes moines qui assistent d'abord au rituel sans en connaître le sens ou en comprendre le déroulement et deviennent progressivement capables de suivre le texte et éventuellement de se joindre aux différentes formes de psalmodie, en commençant par les récitations syllabiques, puis en s'initiant, s'ils en sont capables et en ont le goût, au chant proprement dit. Bien sûr, il n'était pas question pour moi de me mêler au chant: que serait venue faire une voix féminine au sein de ce choeur d'hommes ? Je m'installais derrière les plus jeunes moines, pas trop loin des musiciens joueurs de trompes et de hautbois pour suivre leurs interventions, à une place où je pouvais voir l'attitude du «maître de chant», et je suivais avec zèle sur les manuels, devenant capable d'apprécier la qualité d'une exécution ou de répérer les fautes éventuelles par rapport au manuel de chant ! Puis, au bout de trois ou quatre jours, lorsque l'exécution du rituel avait pris en quelque sorte sa vitesse de croisière, et que j'en avais bien distingué les enchaînements[5], je plaçais discrètement mes micros de façon à ne pas interférer dans la liturgie qui comporte de nombreux déplacements et j'enregistrais les passages qui me semblaient significatifs. Ce n'est qu'après cette immersion dans la durée des rituels que je devenais capable d'en apprécier la dramaturgie, et que, sensible aux oppositions de timbres, aux modifications de tempo, à la tension extrême de certains passages, je cessais de

[5] Le rituel se déroulait habituellement en deux grandes sessions à peine interrompues par les distributions de thé au beurre (à peu près toutes les heures): la session du matin commençait aux environs de 6h30 et durait jusqu'à l'heure du déjeuner vers 11h30; l'après-midi les opérations reprenaient vers 13h00 pour s'arrêter vers 18h00. Lorsque des cérémonies supplémentaires devaient être ajoutées, comme c'était le cas pour les ballets rituels des 28e et 29e jours, le rituel commençait plus tôt et la totalité des offices exécutés les jours précédents prenait place dans la matinée.

Fig. 2: Procession de jeunes moines lors d'une cérémonie au monastère de Zhe-chen, Bodhnath, Népal, 1991. Photo: Mireille Helffer.

me comporter en simple spectateur. Je n'étais pas devenue bouddhiste pour autant, quoique je me sois parfois posé la question de l'opportunité de «prendre refuge dans le Bouddha, la loi (bouddhique), et la communauté bouddhique» selon la formule consacrée et que j'aie finalement écarté cette hypothèse, tant par conviction religieuse personnelle que par respect pour les convictions de la communauté bouddhique qui m'accueillait. Manifestant le plus grand respect pour la démarche des fidèles bouddhistes, il ne me paraissait pas honnête de feindre une appartenance qui n'était pas la mienne, même si cette démarche devait faciliter mon travail d'ethnomusicologue. Dans ces conditions, il ne pouvait donc pas s'agir d'observation participante, en tout cas pas dans le sens où on l'entend habituellement.

Un pas significatif fut franchi lorsque, cessant momentanément d'être collectionneuse de textes et d'enregistrements, j'eus à répondre à une demande émanant de la communauté monastique, sous forme d'un échange de services: puisque je disposais d'un matériel d'enregistrement, il me fut demandé de bien vouloir enregistrer, hors situation mais avec le concours d'un maître de chant confirmé, le contenu du manuel de chant de la tradition rnying-ma-pa de Mchog-gyur gling-pa (1829-1870), pour transmettre cet enregistrement à une communauté bouddhique implantée en Dordogne et désireuse de suivre ce modèle liturgique. Le *dbu-mdzad* qui se prêta à l'entreprise était celui-là même qui, réfugié en Inde, avait reconstitué de mémoire le contenu du manuel de chant et il comprenait fort bien le complément indispensable que constituait un support sonore pour transmettre la tradition dont il était le seul dépositaire en Inde.

C'est pour répondre au même type de requête que, en 1987, lors de mon séjour au monastère rnying-ma-pa de Dpal-yul à Bylakuppe, j'enregistrai avec l'excellent *dbu-mdzad* du monastère, le contenu d'un manuel, à l'intention cette fois d'un autre monastère rnying-ma-pa, celui de Zhe-chen dont l'installation à Bodnath au Népal était récente et qui, sur les instances de Dilgo Khyentse Rinpoche, ajoutait de nouveaux rituels à son répertoire.

Enfin, tout récemment (en mars 1995), à ma cinquième visite au monastère de Zhe-chen, Rabjam Rinpoche, à la fois supérieur et principal «réincarné» du monastère m'a fait savoir qu'il souhaitait conserver trace dans les archives du monastère des exécutions fournies par le *dbu-mdzad* Nor-bzang, dont la voix et la formation au Tibet fournissaient une référence particulièrement valable pour la transmission du répertoire de Zhe-chen. Après plusieurs visites à Zhe-chen, j'avais pu moi-même apprécier les compétences exceptionnelles de ce maître de chant, par rapport à ceux qui étaient en exercice les années précédentes. C'est donc avec plaisir et reconnaissance que j'ai enregistré systématiquement le contenu de deux manuels de chant correspondant au rituel de *gtor-zlog* ou *dgu-gtor*[6] auquel je venais d'assister du 22e au 29e jour du douzième mois de l'année tibétaine (22 fév.- 28 fév. 1995), juste avant la fête du Nouvel An tibétain.

Le responsable du monastère avait décidé, son secrétaire et assistant, le moine français Matthieu avait organisé, je n'eus plus qu'à fonctionner comme preneur de son (avec comme supériorité sur un simple technicien que je pouvais suivre exactement le manuel de référence et prévoir les enchaînements): en cinq séances d'enregistrements réalisés dans la bibliothèque du monastère, à l'écart des agitations coutumières, une quinzaine d'heures ont ainsi été enregistrées, alors que je pouvais suivre sur la «partition» tibétaine l'exécution du soliste qui, conscient de sa responsabilité, suivait scrupuleusement les indications du texte.

Je ne pense pas qu'une telle opération eut été envisageable quelques années auparavant; disposer de tels documents était inespéré, mais en même temps posait en des termes nouveaux pour le chercheur que j'étais le rapport de l'écrit et de l'oral. Il était incontestable que, dans ce domaine, comme dans les autres domaines de la tradition tibétaine, le document écrit, en l'occurence le texte du rituel et la notation qui le complétait, accompagnés éventuellement du «mode d'emploi» *(lag-len)*, constituaient la référence – le modèle ou «l'émique», selon le vocabulaire en usage parmi les ethnomusicologues –, mais simultanément, il n'était pas question d'avoir accès à ces références par soi-même, il fallait en recevoir la «transmission» par un «maître» – nul rituel ne débute sans la récitation de la lignée de transmission *(brgyud-'debs)* de ce rituel –. La transmission des traditions proprement musicales était l'affaire de spécialistes dont la place dans la hiérarchie monastique était bien définie, elle relevait de la compétence

[6] La célébration de cet important rituel, destiné à évacuer tous les maux de l'année écoulée, requiert la fabrication de gâteaux rituels *(gtor-ma)*, parmi lesquels figurent une représentation de Gshin-rje-gshed – celui qui est vainqueur de la mort – et de son assistant Las-gshin. Le 29e jour, les *gtor-ma* sont solennellement détruits – d'où le nom par lequel on désigne le rituel: «les *gtor-ma* du 29e jour *(dgu-gtor)*».

des «maîtres de chant» qui l'avaient eux-mêmes reçue de leurs prédécesseurs dans le monastère et devaient la conserver précieusement, d'où le souci permanent des responsables des monastères de l'exil de retrouver parmi les rescapés du drame tibétain des maîtres de chant fiables.

Dans ces conditions, on peut se demander quel est le document sonore qui revêt la plus grande importance? Est-ce l'enregistrement fait «en situation», pendant le rituel, alors que les moines participants (et les jeunes moines chahuteurs!) sont souvent peu capables – et c'est un euphémisme – de suivre le modèle énoncé par le *dbu-mdzad* et que les différentes actions liturgiques à effectuer, les déplacements des uns et des autres, la récitation d'un mantra qui ne doit s'interrompre à aucun moment pour toute la durée du rituel, concourent à brouiller le résultat sonore... ce qui rend une exploitation «scientifique» difficile? Est-ce le document enregistré par le seul «maître de chant», hors situation? Faut-il enregistrer avec ou sans accompagnement des cymbales et/ou du tambour qui sont toujours joués par le «maître de chant» responsable de la coordination musicale, mais dont le son puissant et la résonance prolongée nuisent souvent à la clarté du texte énoncé?

Je dois reconnaître que j'ai la plupart du temps été guidée par les circonstances qui ont rarement été idéales et se sont toujours écartées de la situation dans laquelle ont été effectués de nombreux enregistrements commerciaux largement diffusés mondialement, enregistrements effectués en studio, ou lors des «tournées» effectuées par les moines d'un monastère pour recueillir les fonds destinés à quelque nouvelle construction ou à l'entretien des moines. J'ai donc, dans la mesure du possible, privilégié l'enregistrement en situation pendant le rituel, même si c'était au détriment de la qualité sonore obtenue.

Dans ce contexte précis – existence d'un modèle écrit, tradition orale des «maîtres de chant» –, je demeure perplexe sur le rôle que peut jouer l'ethnomusicologue dans la conservation des dites traditions: si la collecte et la conservation des documents dans des archives appropriées me paraît indispensable, c'est aux tibétains et aux responsables religieux qu'il revient de choisir l'usage qu'ils en feront et je me contenterai de leur avoir facilité la tâche à un moment difficile.

C'est donc à une extrême modestie que me conduit la fréquentation des monastères: je leur suis pleinement redevable à tous les plans, accueil, communication des données écrites, autorisation d'assister aux rituels, contacts avec les maîtres de chant. Que puis-je leur donner en échange? Certes je peux contribuer à fixer par l'enregistrement des traditions évanescentes comme celles du chant ou d'une voix particulière, mais force m'est de convenir que toutes les notations auxquelles je m'efforcerai de parvenir, toutes les analyses au sonagraphe, si utiles soient-elles pour élucider avec plus de rigueur les caractéristiques d'une tradition, satisferont peut-être la curiosité insatiable des savants musicologues d'Occident, mais ne sont d'aucune utilité pour mes informateurs.

Force est de constater que, en 1995, la situation des Tibétains a évolué: les monastères en territoire occupé ont parfois retrouvé une part de leurs activités, mais ils manquent de maîtres compétents et leur situation matérielle est plus que précaire: dans de nombreux cas, ils doivent compter sur l'aide des Tibétains

exilés; les monastères de l'exil, soutenus par les fidèles bouddhistes d'Occident, de Taiwan, de Malaisie, se sont multipliés et recrutent abondamment; l'action persévérante du quatorzième Dalaï lama, Prix Nobel de la Paix, a fait connaître à toute la planète les positions du bouddhisme tibétain et les media s'emparent fréquemment d'un sujet aussi porteur; les communautés bouddhiques se développent en Occident, attirant un nombre grandissant de fidèles zélés, mais les dangers de voir s'affadir et disparaître une tradition musicale à la fois unique et diversifiée demeurent bien réels.

Les moines tibétains de la jeune génération, ceux qui sont nés en exil ou hors du terreau proprement tibétain, auront-ils à coeur et pourront-ils maintenir des traditions liturgiques matériellement aussi lourdes? Ne vont-ils pas devenir (s'ils ne l'étaient déjà?) de simples fonctionnaires religieux à la situation sociale enviable? Ne va-t-on pas assister à une simplification progressive et à une uniformisation des rituels dont le maintien n'est plus jugé nécessaire par une communauté tibétaine absorbée par la course à l'argent? L'Occident pourra-t-il maintenir l'effort consenti à l'égard des monastères dont l'entretien coûte cher? Assistera-t-on à un transfert des traditions du bouddhisme tibétain vers l'Ouest, avec toutes les adaptations que cela peut impliquer?

Quoi qu'il en soit, étant donné le processus engagé, la conservation des traditions musicales relatives aux liturgies du bouddhisme tibétain demeure menacée, la continuation des opérations destinées à recueillir des enregistrements des principaux rituels pendant qu'il en est encore temps reste une des missions prioritaires à remplir dans les années qui viennent, en même temps qu'une analyse de leur contenu permettra d'en mieux comprendre la structure et les caractéristiques musicales. Il serait souhaitable que, comme on l'a vu au Japon dans la première moitié du XX^{e} siècle, les autorités religieuses tibétaines, alertées par les chercheurs occidentaux qui se mettraient à leur service, en prennent davantage conscience et aient à coeur de constituer les archives sonores qui peuvent leur devenir précieuses dans un proche avenir. Les missions de terrain initiées depuis une vingtaine d'années par ethnologues, musiciens ou ethnomusicologues auraient montré la voie à suivre et n'auraient pas alors été effectuées au seul bénéfice de la science occidentale.

Références

CANZIO Riccardo
1978 *Sakya Pandita's Treatise on Music and its Relevance to Present Day Liturgy*, unpublished Ph.D., London, School of Oriental and African Studies.

ELLINGSON Ter
1979 *The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music*, unpublished Ph.D. in Philosophy, University of Wisconsin-Madison.

HELFFER Mireille
1976 «Problèmes posés par la lecture des notations musicales *(dbyangs-yig)* utilisées pour le chant d'hymnes religieux au Tibet», In *Etudes tibétaines, Actes du XXIX^e Congrès des Orientalistes* (Paris, juillet 1973), Paris, L'Asiathèque: 17-22.
1978 *Ladakh, musique de monastère et de village*, 1 disque 30cm/33t., Chant du Monde, collection CNRS/musée de l'Homme: Traditions musicales des cinq continents, LDX 74662. Réédition CD en 1989 sous LDX 274662, CM 251.
1980 «The musical notation of the hymn *rTsa-brgyud-ma* in the dGe-lugs-pa tradition», In *Tibetan Studies in honour of Hugh Richardson*, Proceedings of the International Seminar of Tibetan Studies Oxford 1979, M. Aris and Aung San Suu Kyi ed., Warminster, Aris and Philips Ltd: 120-131.
1990 «Recherches récentes concernant l'emploi des notations musicales dans la tradition tibétaine», In *Tibet, Civilisation et Société*, Paris, Fondation Singer-Polignac: 59-84.
1993 «Tibetan Monasteries in the Valley of Kathmandu and their Role in the Preservation of Musical Traditions: the Case of the Monastery of Zhe-chen», In *Nepal, Past and Present; Proceedings of the Franco-German Conference Arc-et-Senans, june 1990*, G. Toffin ed., Paris, CNRS Editions: 205-214.
1993 «A Recent Phenomena: the Emergence of Buddhist Monasteries around the Stupa of Bodnath», In *The Anthropology of Nepal: from Tradition to Modernity*, Proceedings of the Franco-Nepalese Seminar held in French Cultural Centre, 18-20 mars 1992, G. Toffin ed., French Cultural Centre/ French Embassy: 114-131.
1994 *MCHOD ROL, Les instruments de la musique tibétaine*, Paris, CNRS Editions/ Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme [collection «Chemins de l'Ethnologie», dirigée par Gérard Toffin].

KAUFMANN Walter
1975 *Tibetan Buddhist Chant*, Bloomington, Indiana University Press.

VANDOR Ivan
1976 *Bouddhisme tibétain*, Paris, Buchet-Chastel [coll. «Les Traditions musicales», vol.VII].

RÉSUMÉ

La fréquentation régulière de nombreux monastères tibétains, en Inde (Ladakh, Himachal Pradesh, Karnataka) et au Népal, permet de procéder à une évaluation de l'évolution d'une pratique de terrain qui s'étend sur plus de deux décennies. Après une période de collecte «extensive» de matériaux écrits (notations musicales, textes de rituels) et sonores (des dizaines d'heures d'enregistrements) permettant une approche comparative du domaine, s'est fait sentir le besoin d'une connaissance plus approfondie d'une tradition particulière. C'est ainsi que, petit à petit, s'est précisé un attachement à un monastère de la tradition rnying-ma-pa, celui de Zhe-chen à Bodnath (Népal), où l'auteur séjourne doré-

navant plusieurs semaines par an au moment de la célébration des grands rituels de fin d'année. A la simple collecte de matériaux au cours de séjours d'une durée limitée, s'est substituée une écoute attentive et une véritable immersion dans des rituels complexes dont il devient possible de saisir les articulations et les particularités musicales; la familiarité accrue avec les moines, le maître de chant, les autorités du monastère, permettent des échanges fructueux dont il est donné quelques exemples.

ABSTRACT

When the field is a Tibetan Buddhist monastery. *Frequent visits to numerous Tibetan monasteries, both in India (Ladakh, Himachal Pradesh, Karnataka) and in Nepal, allow one to carry out a study of fieldwork practices covering two decades. After a period of 'across the board' collection involving written material (musical scores and ritual writings) and sound (ten or so hours of recording); enabling a comparative study of the domain, the need was felt for a more in depth study of a particular aspect. Thus in this way, a closer involvement with a monastery of the rnying-ma-pa tradition, Zhe-chen in Bodnath, Nepal came about. Here, the author stayed several weeks a year when the end of the year ritual celebrations took place. Straightforward collection of material during short stays was replaced by attentive listening and a genuine involvement in complex rituals of which it became possible to grasp the structure and distinctive musical features; increased informality with the monks, the song master and the monastic authorities allowed for fruitful exchanges, some examples of which are cited here.*

«CEUX QUI N'ÉTAIENT PAS LÀ NE POURRONT JAMAIS COMPRENDRE...» Une ethnomusicologie sans magnétophone ?

Jean Lambert

Il n'est pas facile pour un ethnomusicologue de décrire le déroulement de ses recherches sur le terrain, car c'est la partie de son travail qui fait le plus appel à son expérience personnelle, à son intuition, voire à sa sensibilité artistique – pour autant qu'il en soit doté. Pour être pleinement en mesure de parler de cette expérience, le chercheur devrait donc faire abstraction de la pudeur scientifique d'usage et dépasser sa répugnance naturelle à l'auto-exhibition. C'est beaucoup lui demander: il est bien placé pour savoir que le discours à la première personne est une pente glissante. En se laissant aller à l'émotion longtemps après les événements vécus, il risque de ne produire que l'emphase ou l'anecdote, encourant le reproche de «faire de la littérature». Pourtant, le plus difficile n'est sans doute pas tant d'assurer l'aspect littéraire, après tout indispensable à l'élaboration de toute publication scientifique, que de le concilier avec la constitution d'un savoir positif. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles ceux qui évoquent leur terrain se contentent de décrire leurs informateurs, au détriment de leurs propres perceptions et sentiments (Nettl 1983:249-250).

Pour ma part, j'essayerai de franchir cet obstacle de la manière la plus lucide possible, en gardant à l'esprit l'objectif à atteindre: un surplus de connaissance. A cette fin, certains témoignages d'expériences personnelles seront présentés ici sous la forme de paragraphes en retrait se distinguant du corps du texte: ce sont des scènes clefs qui ont ponctué le cours mes recherches, et dont j'ai tenté de conserver l'état brut, y compris les «scories» que représentent de nombreuses impressions subjectives[1]. En conférant un statut double au discours, cet artifice graphique m'aide à exprimer certaines émotions tout en enjoignant le lecteur de les aborder avec la prudence ou la légèreté d'esprit nécessaires. Tout en donnant cette perspective aux fruits de mon travail, j'espère décrire une expérience que, peut-être, d'autres chercheurs ont également vécue de manière analogue ou différente. Je considère ainsi comme hautement probable qu'un autre regard pourra y découvrir des choses que je n'y ai pas vues moi-même.

Le lecteur devra tenir compte du fait que j'évoque ici un de mes premiers terrains: jeune arabisant et par ailleurs musicien amateur, je m'étais passionné pour

[1] Je n'ai jamais cherché à tenir un véritable journal d'enquête, mais c'est à un résultat équivalent que je parviens indirectement.

la musique yéménite dès 1980, mais j'étais resté longtemps incapable de pénétrer dans la jungle des genres et des formes; il me manquait de nombreuses clefs que je mis plusieurs années à acquérir, à l'issue d'un long détour par la littérature orale, l'anthropologie sociale et la pratique de la musique arabe proche-orientale. Mon enquête sur le chant de Sanaa, ou *ghinâ' san'ânî*, la musique citadine de Sanaa, fut pour moi la première de cette ampleur, puisqu'il me fallut plus de trois années de séjours intermittents (entre 1985 et 1988) pour réunir les éléments d'une thèse de doctorat. Sur le plan administratif, j'étais supposé rédiger un mémoire d'anthropologie sociale, mais j'avais volontairement choisi un sujet qui pouvait m'orienter vers la musicologie.

En fonction de ma formation – qui n'est pas nécessairement à donner en exemple, mais qui pèse dans mon expérience –, il me semble indispensable de distinguer les deux approches complémentaires dont l'ethnomusicologie est supposée faire la synthèse: l'anthropologie sociale et la musicologie. En effet, lors de la collecte des matériaux, ces deux approches peuvent avoir des implications pratiques contradictoires. En tant qu'anthropologue, je commençai par donner la priorité à mon immersion dans un milieu social régi par de nombreux codes qu'il fallait intérioriser pour se faire progressivement oublier. En tant que musicologue, j'avais le choix entre deux méthodes: m'initier à l'apprentissage du répertoire chanté et instrumental, ce qui était assez compatible avec les contraintes précédentes, ou bien me concentrer plutôt sur l'enregistrement, ce qui impliquait au contraire d'interposer entre mes informateurs et moi-même la médiation du magnétophone. Selon les circonstances et les personnes, j'ai concilié ces différentes méthodes avec des fortunes diverses.

Plus que tout autre objet, la musique implique donc l'anthropologue dans sa recherche. J'examinerai d'abord quelques facteurs inhérents à la société yéménite, qui affectèrent plus ou moins directement mon approche du terrain: la situation de la musique dans l'histoire contemporaine du Yémen, et ses conséquences sur les attitudes vis-à-vis de l'enregistrement. J'essaierai ensuite d'exposer certains problèmes que me posa sur le terrain ma propre subjectivité, et la manière dont je les résolus. Je tenterai enfin d'en tirer quelques conclusions personnelles sur le statut de l'ethnomusicologie vis-à-vis des autres sciences humaines.

La fuite du temps

A Sanaa, l'histoire s'est peut-être accélérée plus que partout ailleurs. Jusqu'en 1962, la ville resta enclose dans ses murs. Les hautes maisons de pierre et de briques opposent toujours au visiteur leur altière réserve. Jusque dans les années 1970, chacune était pourvue d'un puits intérieur permettant de soutenir un siège. Mais aujourd'hui (1995), tout ceci n'est plus qu'une apparence et les choses se passent désormais ailleurs: une grande partie des habitants d'origine ont émigré dans les nouveaux quartiers, la ville moderne est en train d'aspirer lentement les forces vives de l'ancienne.

Il en va de la musique du Yémen comme de son architecture : les découvrir au début des années 1980 procurait une sensation intense de fuite du temps. Les musiciens yéménites se plaignent souvent qu'on ne les découvre qu'après leur mort ; ils n'ont pas tout à fait tort. Dès le début, ma découverte de la musique yéménite se présenta comme une remontée vers le passé.

> J'entendis ma première chanson de 'Alî al-Anisî à la télévision, en hommage à sa disparition, un jour de juin 1980. Je commençai à m'intéresser à Mohammed al-Khamîsî peu après qu'il se soit retiré dans le silence et la religion, vers 1985, et à 'Alî al-Simâh après l'annonce de sa mort violente en 1986... Mon initiation musicale confirmait chaque jour l'évidence d'un déclin : chaque enregistrement, chaque interprétation avait une version plus ancienne et supérieure en qualité, et dont l'interprète était plus âgé. Et chaque pas fait en arrière dans le temps apportait de nouveaux trésors. Mais plus profondément, la découverte de chaque grand maître disparu accentuait mon impression – probablement justifiée – que cette tradition est en train de se perdre : il y a peu de jeunes pour prendre la relève, et lorsqu'ils le font, c'est souvent en imprimant au répertoire des changements qui semblent en rupture totale avec son esthétique passée.

En tant que professionnel de l'anthropologie sociale, j'ai pourtant bien conscience qu'on ne peut sans danger s'enfermer dans le passé ; j'ai montré ailleurs combien la culture yéménite pouvait souffrir de cette attitude nostalgique (Lambert 1991 ; Lambert : à paraître). Mais cette conscience parfois hypertrophiée d'une décadence générale a des implications importantes pour le chercheur, chez qui elle produit également un sentiment de nostalgie, autant que chez ses informateurs.

> A Sanaa, il est parfois difficile de se faire une idée de la valeur réelle de tel ou tel musicien disparu, tant les commentaires des mélomanes brouillent les cartes : bien souvent, le seul fait qu'un musicien soit ancien lui confère une qualité qu'en fait il n'avait pas à son époque. Il m'est ainsi souvent arrivé de me convaincre qu'un musicien était très important après en avoir beaucoup entendu parler d'une manière élogieuse. Quelle n'était pas ma déception lorsque je dénichais enfin un enregistrement de lui : la perle rare s'avérait bien médiocre !

Comme l'a dit André Leroi-Gourhan, le monde secret des ethnologues est souvent un monde révolu... Cela n'invalide pas la recherche, mais à condition que l'on ne se contente pas de la nostalgie qu'on vient y chercher, et que l'on accepte de reconnaître d'autres réalités – ou d'autres significations de la nostalgie.

A l'inverse, j'eus aussi quelques heureuses surprises : certaines pratiques sociales ou certaines techniques musicales qui m'étaient présentées avec force lamentations comme étant disparues, se révélèrent parfois encore exister. Je m'aperçus alors que la nostalgie pouvait aussi être une manière indirecte de parler du présent...

Dans ce contexte, la nostalgie accompagne un souci quasiment religieux de préserver de ce qui reste de la tradition du passé, comme un trésor soumis à mille dangers.

«Mon art, c'est comme la vache qu'on garde à l'étable»

Au Yémen, l'ethnomusicologue se heurte d'emblée à la difficulté d'enregistrer la musique, du moins pour un certain nombre de répertoires. Beaucoup de musiciens refusent formellement tout enregistrement, d'autres l'acceptent avec intermittence, mais sont profondément perturbés par la présence du microphone. Dans mes enquêtes sur le chant de Sanaa, j'ai été confronté en permanence à ce problème, qui m'a en grande partie dicté la méthodologie suivie avec mes informateurs et, partant, la nature même des matériaux recueillis. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ces réticences devant l'enregistrement ne sont pas réductibles à une seule cause, et sont particulièrement difficiles à expliquer, les commentaires des intéressés étant souvent exprimés en une attitude de défense.

Un premier niveau d'explication tient au statut de la musique dans la société yéménite: associée dans la tradition monothéiste et islamique à une «distraction», *lahwû*, des choses de la religion, la musique est classée d'emblée dans une catégorie morale négative où tout croyant qui se respecte doit éviter de se compromettre. De même, pour l'homme d'honneur yéménite, la respectabilité passe par une impassibilité, une rétention de l'expression des sentiments qui est à l'opposé de tout ce que représente le musicien (Lambert: à paraître). Pour ces raisons, la pratique musicale, du moins chez les citadins des classes moyennes et aristocratiques (*'arab* de descendance tribale ou *sâda* descendants du Prophète), est une pratique honteuse et d'amateurs, souvent quasiment clandestine. *A fortiori*, la voix des femmes ne doit jamais être entendue, «pas même pour réciter le Coran». Le refus d'enregistrer fait donc partie d'un refus plus général de jouer en public, ou, comme disent les gens de Sanaa, d'«apparaître» (*yizhar*). Un de mes amis, un grand musicien, que j'ai appelé dans mon livre Husayn Aghâ[2], me disait pour s'excuser de son refus de me laisser l'enregistrer:

> «si mon père entend une cassette de moi dans le souk, il me fera emprisonner, il me l'a promis».

Cette explication n'en exclut pas d'autres, plus ou moins corollaires; ainsi, un autre musicien que j'ai appelé 'Alî Mansûr[3], me confiait que, pour lui, son art est

> «[...] comme la vache qu'on garde à l'étable, qu'on ne sort jamais: c'est pour la préserver (du mauvais œil)»[4].

---

[2] Pour des raisons de discrétion, j'ai dû transformer les noms de mes principaux informateurs, dans le présent article comme dans mon livre (à paraître). Certains les reconnaîtront ou se reconnaîtront, mais la pudeur est sauve...

[3] Musicien qui, on va le voir, a joué un rôle prépondérant dans mes enquêtes.

[4] Dans le passé, chaque maisonnée avait une vache pour s'assurer une ration de lait. La récurrence des maladies qui frappent le bétail appelle l'idée de mauvais oeil.

Par contre, ces deux musiciens s'enregistrent eux-mêmes, et disent garder leurs cassettes « pour plus tard », 'Alî précisant :

> « C'est pour quand je serai disparu ; mes héritiers en feront ce qu'ils voudront, du moment que je ne serai plus là ».

On peut cependant remonter en amont de ces représentations souvent teintées de superstition. Jusqu'à aujourd'hui, le *ghinâ' san'ânî* est interprété dans un cadre très différent du concert à l'ooccidentale. Les conceptions yéménites sont assez proches de celle que Jacques Chailley décrit à propos de la naissance de la musique de chambre à la fin du Moyen âge européen (1985 : 119-120) : cette musique élitiste est faite pour un public restreint, et plus pour être jouée que pour être écoutée. En conséquence, la séparation entre le musicien et le public n'est pas aussi nette que dans le concert à l'occidentale, en particulier dans ces séances, *magyal* et *jalsât*, où l'on mâche du qat[5] pendant des heures, et où la communication musicale est préparée par une longue interaction multiforme (Lambert : à paraître). Idéalement, les catégories de « musicien » et d'« auditeur » n'ont plus lieu d'être, en particulier dans la phase créatrice, ce qu'un poète yéménite du XVI[e] siècle a imaginé de manière saisissante :

« Compose tes vers sur ce luth
Allons ! Nous atteindrons au but
Moi j'ai pris le *mirwâs* [6]
Et eux servent à boire
Plus d'observateur et plus d'observé[7]
Allons ! Nous atteindrons au but[8]. »

Par ailleurs, au cours des trente dernières années qui ont vu le pays s'ouvrir à l'extérieur, la société yéménite a connu des bouleversements considérables qui affectent aussi la musique et les manières de la goûter. Le magnétophone joue ici un rôle important, polarisant à la fois un engouement bien normal pour une technologie nouvelle (on le trouve dans toutes les maisons), et une résistance à l'utilisation d'un intermédiaire qui sépare si violemment le producteur de musique de son auditeur. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que la musique soit considérée comme mise en danger par la technique, comme un « patrimoine » *turath*, que l'on doit conserver jalousement, ou au contraire que certains sont accusés de « dilapider », *yi'abû bi-t-turâth*[9], en se répandant dans les médias.

---

[5] *Khata edulis*, plante stimulante de la Corne de l'Afrique et de la Péninsule arabe, dont on mâche les jeunes pousses vertes.

[6] Le *mirwâs* est un petit tambour cylindrique à deux peaux.

[7] Littéralement : « plus de témoin et plus de témoigné » (*lâ shâhid wa-lâ mashhûd*).

[8] Yusuf al-Dôkhi, cité par Lambert : A paraître. Le *shaykh* Bâ-Nabû[c] était un poète de l'Hadramawt.

[9] Sur la polysémie du mot *turâth*, à la fois patrimoine et tradition, voir l'étude de Philip Schuyler (1991).

La musique fait souvent partie des aspects de la culture que l'on cherche à soustraire aux autres par souci identitaire (Nettl 1983:265). Cependant, à Sanaa, cet exclusive de certains musiciens peut s'adresser tout autant à leurs propres concitoyens qu'aux étrangers[10], que ce soit par pur élitisme (c'est particulièrement le cas pour ce répertoire «classique») ou par crainte de se faire déposséder par d'autres musiciens de textes, de mélodies, de techniques vocales et instrumentales et de trucs de métier[11].

> Dans les festivités de mariages où il accepte de jouer à cette seule condition, 'Alî Mansûr s'assure toujours soigneusement qu'il n'est pas enregistré: il fait vérifier par un petit groupe d'amis qui lui sont dévoués corps et âme, qu'il n'y a pas de magnétophone dans la pièce où il chante, et même dans les autres salons où s'entassent les nombreux convives et où des hauts parleurs colportent le son. 'Alî s'enorgueillit du fait que son art n'a jamais été capté. A ce propos, il me raconte un jour comment il avait failli l'être, dans un mariage, chez les Halalî, une grande famille patricienne de Sanaa. Pendant la veillée, un auditeur avait mis en marche un magnétophone, caché sous une botte de qat. Mais il avait oublié d'arrêter l'appareil. Lorsque la cassette se termina, la touche d'enregistrement sauta, faisant entendre un cliquetis sec. Dans l'état d'hyper-sensibilité où il était mis par l'inspiration, 'Alî sût immédiatement de quoi il s'agissait. Il s'arrêta net de chanter, posa son luth et demanda la cassette, menaçant de quitter la cérémonie. On la lui remit séance tenante.

Dans ce contexte, le magnétophone n'est considéré que comme un facteur appauvrissant la musique. Ainsi 'Alî me disait-il souvent:

> «Ce qui fait la beauté de mon art n'apparaîtra jamais sur cette bande magnétique. Ceux qui n'étaient pas là au moment où cette musique a été jouée ne pourront jamais comprendre quels sentiments y étaient communiqués».

Pour 'Alî, ce qui fait la bonne musique n'est pas une simple matière sonore, que l'on pourrait isoler par une astuce technique quelconque, ni le texte poétique, que l'on peut transcrire sous forme manuscrite, mais la communication émotionnelle à laquelle le chant donne lieu. J'ai raconté ailleurs comment cette communication manifeste une complicité très codifiée sur le plan culturel, le musicien pouvant étudier, au cours du *magyal*, le caractère de ses auditeurs et leurs réactions émotionnelles, avant de choisir les chansons qu'il va leur interpréter (Lambert: à paraître). *A contrario*, certains musiciens me citaient l'exemple à éviter d'un musicien très connu qui s'était laissé enregistrer lors de séances musicales où il était ivre, et où il donnait une image pitoyable de sa difficulté à trouver l'inspiration.

---

[10] De ce point de vue, le fait d'être un étranger fut souvent pour moi un avantage (je n'étais pas impliqué dans les conflits locaux).

[11] A Sanaa, la sphère privée est très fermée et les musiciens sont très individualistes. Malgré son apparente homogénéité géographique, la ville *intra muros* recèle une mosaïque de traits vernaculaires; des chansons, des proverbes, des mots de dialecte sont parfois propres à un clan, à une famille. Les musiciens conservent jalousement leurs différences.

Avec un autre musicien que j'ai appelé dans mon livre Mohammed Muhallel, la difficulté était inverse: il acceptait d'enregistrer, mais uniquement au cours d'une séance musicale, en présence de ses auditeurs préférés, dont il avait besoin pour donner le meilleur de lui-même.

> Je me lançai dans l'enregistrement de Mohammed au cours des *magyal* auxquels nous participions ensemble. Mais la présence du magnétophone gênait la spontanéité du rituel social. Devenu sensible aux significations des moindres détails de ce cérémoniel, je n'osais pas toujours imposer les choix techniques nécessaires, car ils affectaient la spontanéité de Mohammed. Quant à enregistrer seul à seul avec lui, il n'en était pas question; j'avais l'impression que ma demande avait quelque chose d'indécent et d'irréalisable. Enfin, deux ou trois fois, j'arrivai à le coincer seul chez lui, mais il n'était alors jamais en forme, n'ayant pas son public habituel. Divers psychotropes pouvaient alors lui servir d'adjuvant, mais ils gâtaient la qualité de sa voix et de son interprétation...

Le refus d'enregistrer n'est pas le fait de tous les musiciens. Encouragés par la radio (1955), puis par la Révolution (1962), enfin par l'apparition de la télévision (1979), beaucoup de musiciens ont fini par accepter de prendre le risque d'apparaître en public, principalement par le biais des médias audiovisuels (les concerts au sens européen sont plus rares) (Lambert 1989). Mais devenant rapidement un amateur passionné de la tradition *san'ânî*, je m'aperçus bien vite que les musiciens les plus intéressants étaient précisément ceux qui refusaient d'« apparaître », alors que ceux qui avaient fait une carrière grâce au disque 45 tours puis à la cassette dans les années 1960-1970, présentaient souvent une version édulcorée de la tradition, un effort certes louable de s'adapter, mais dont les résultats esthétiques n'étaient pas encore satisfaisants, du moins autant qu'un néophyte comme moi pouvait en juger.

> Je parvins à la conclusion que les meilleurs musiciens étaient par définition ceux qui refusaient d'enregistrer, alors que tous ceux qui acceptaient étaient par avance mauvais, ou plus exactement, qu'ils n'avaient rien à m'apprendre. Comme j'avais la chance d'avoir accès à un certain nombre de cercles très fermés où je pouvais entendre les musiciens les plus traditionnels, j'adhérais au discours qui affirmait leur supériorité. Ils avaient à l'appui un argument de poids: l'authenticité indéniable de leur musique.

Cette corrélation est due au fait que ceux qui sont réticents à l'enregistrement sont souvent ceux qui ont le plus appris par tradition orale. A l'inverse, la nouvelle génération a moins appris à l'école du *magyal* qu'en écoutant des disques 78 tours ou leur repiquage sur cassettes (les premiers disques avaient été réalisés à la fin des années 1930). C'est par exemple le cas d'Ahmed Sunaydâr, de 'Alî al-Khamîsî, et même de Mohammed Hamûd al-Hârithî, âgé aujourd'hui d'une soixantaine d'années, et pourtant considéré comme l'un des meilleurs dépositaires vivants de la tradition. Sur ce plan, une enquête complémentaire serait nécessaire.

Une autre part d'explication à ces réticences est sans doute historique et politique: les musiciens traditionnels les plus brillants sont souvent des partisans de l'ancien régime imamite, qui n'ont rien à gagner à promouvoir leur art dans les circuits contrôlés par le gouvernement actuel...

La subjectivité de l'enquêteur

Si toute enquête ethnologique exige du chercheur d'établir des relations privilégiées avec un petit nombre d'individus, en ethnomusicologie, cet élitisme involontaire atteint des proportions extrêmes. Etant donné la structure atomisée de ce milieu à Sanaa, le fait d'être proche de tel ou tel semblait me fermer automatiquement la porte des autres. Les musiciens s'opposaient entre eux tant sur des critères sociaux qu'esthétiques. Je découvris plus tard comment contourner ces exclusives; mais la représentativité des matériaux se ressent nécessairement de tels aléas.

S'intéresser à la musique «traditionnelle» place d'emblée le chercheur au centre de débats – assez confus – qui tournent autour de son esthétique. Or il lui est difficile de ne pas se prendre au jeu: on sollicite son avis, on lui demande de prendre position. Par ailleurs, l'initiation à toute esthétique passe par une expérience personnelle et une identification, tout comme pour un enfant ou un adolescent indigène. C'est encore plus vrai pour celui qui choisit de pousser son engagement jusqu'à l'apprentissage musical. Le chercheur fait alors siennes les passions d'un tout petit nombre de maîtres à penser, voire d'un seul. Ici, ses goûts personnels entrent en scène car il ne saurait s'identifier sans un intérêt intime et au moins une part d'amour véritable, laissant s'exprimer sa subjectivité profonde. Près d'un an après le début de mon terrain, cette subjectivité fit une irruption brutale dans mon enquête – et dans ma vie – lors de ma rencontre avec un musicien en particulier, 'Alî Mansûr.

> Lorsque j'entendis pour la première fois la musique de 'Alî, je fus saisi par une fascination profonde qui m'ôtait soudain toute capacité de distanciation. C'était à la fois doux et fort, syncopé et hiératique, mignard et majestueux, et, sans hésitation possible, beaucoup plus beau que tout ce que j'avais écouté jusque là à Sanaa. Les sons, soigneusement choisis un à un et dessinés d'une main tendre et sûre, illuminaient, comme dit Marcel Proust, la «grande nuit impénétrée et décourageante» de mon âme. Ce que je devais chercher ne se trouvait-il pas tout entier dans ces notes inouïes et immatérielles qui me procuraient un étrange frisson, et éveillaient en moi des associations d'idées fulgurantes?

Cette rencontre fut très proche d'une crise mystique ou d'une révélation prophétique[12]. Brusquement, se posaient des questions que je n'avais pas du tout envisagées au début de mon enquête.

---

[12] D'une certaine manière, ce musicien, je l'attendais, j'avais eu le pressentiment que je le rencontrerais. Je m'en convainquis en relisant des textes que j'avais écrits beaucoup plus jeune, où je m'intéressais déjà à l'efficacité émotionnelle de la musique.

> Je n'avais plus le cœur à aller chercher chez d'autres musiciens ce que je trouvais là tout entier et que manifestement, les autres n'avaient pas. Cependant, je ne savais pas comment rendre compte de cette émotion qui acquérait une si grande importance et qui semblait devoir emporter mes fragiles défenses méthodologiques. Est-ce que je ne devenais pas moi-même l'objet principal de l'étude? Ou bien l'objet, n'était-ce pas l'Immatériel en lui-même? Certaines nuits d'insomnie, je ne savais plus si mon modèle intellectuel devait être George Devereux ou Carlos Castaneda...

En perdant le recul, je perdais la possibilité de produire une connaissance objective. Pour enfantines qu'elles puissent paraître *a posteriori*, ces interrogations avaient pourtant leur logique du point de vue de mon étude: l'intensité de l'expérience provoquée par leur musique était confirmée par les nombreux Yéménites pour qui elle a un pouvoir naturel quasiment magique sur l'émotion humaine. Ainsi, ces sensations subjectives étaient accréditées par les nombreuses anecdotes qu'ils me racontaient à ce sujet, et dont je prenais bonne note, en ethnologue consciencieux[13].

Bien entendu, tout cela découlait aussi de mon état d'étudiant: si je n'avais pas été en train d'apprendre mon métier, je n'aurais sans doute pas réagi de la même manière. D'autant plus que, comme je l'ai déjà dit, j'abordais la musique d'abord sous l'angle social, et je ne maîtrisais pas encore les outils musicologiques qui m'auraient permis de prendre d'emblée plus de distance avec la matière sonore. J'en avais confusément conscience.

> Apprenti ethnologue, allais-je sacrifier toute ambition didactique, affronter mon université, initié et heureux, mais inculte? Musicologue débutant, allais-je revenir bredouille (mes deux meilleurs informateurs refusaient catégoriquement d'enregistrer)? Autant d'un point de vue que de l'autre, il m'était impossible de faire une monographie à partir d'un seul musicien: mon cursus en anthropologie et mon directeur de recherche exigeaient que je fasse appel plus largement au milieu, aux circonstances, aux structures sociales, etc.; mes amis musicologues, eux, réclamaient la description d'un système formel[14]...

Par ailleurs, l'attitude de 'Alî Mansûr vis-à-vis de ma personne n'était certainement pas celle, purement spontanée, d'un musicien du siècle dernier qui aurait rencontré un ethnologue français du XX^e^ siècle, grâce à une machine à traverser le temps; elle était déjà dictée par une sensibilité aigüe au problème de l'enregistrement auquel il avait été depuis longtemps confronté: avec les vieux enregistrements qui lui servaient à lui aussi de référence, avec le Ministère de

---

[13] On pourrait être tenté de pousser cette introspection dans le sens de la méthode de Georges Devereux (1980), et y voir une manifestation des phénomènes de « transfert ». Mais plutôt que de parler comme Devereux de « contre-transfert » (les réactions d'angoisse de l'ethnologue sur le terrain), il faudrait parler de « sur-transfert » ou de « super-transfert » pour évoquer ces réactions d'euphorie et d'auto-suggestion qui affectent elles aussi l'enquête de terrain, mais dans un sens inverse.

[14] Faire des biographies de musiciens est une pratique reconnue (Merriam 1963, 67). Mais pour un débutant comme moi, cela aurait été une échappatoire plus qu'autre chose.

la Culture, qui l'avait sollicité en vain à plusieurs reprises, et, comme on l'a vu, dans les mariages où il interdisait qu'on l'enregistre. Ainsi son attitude de résistance n'était pas exempte de stratégie, à l'instar d'une belle qui, en plus de sa séduction naturelle, inflige mille coquetteries et dérobades à ses soupirants... Avoir un disciple étranger était pour 'Alî une consécration que ne lui accordait pas sa propre société[15], et dont il ne manquait pas une occasion de mentionner l'existence en public. Je commençai à subir une initiation impitoyable:

> Tantôt 'Alî m'invitait dans des mariages où il allait jouer, tantôt j'avais pour mission d'organiser des séances-marathon où l'après-midi se prolongeait en veillée et où nous consommions du qat et faisions de la musique de 15h00 jusqu'au lendemain matin à l'aube, sans nous arrêter. Nous réunissions un public d'amateurs triés sur le volet, tantôt étrangers, tantôt yéménites, que nous essayions de faire veiller le plus tard possible.

Cette collaboration n'entamait pas les conceptions que 'Alî Mansûr se faisait de sa propre musique.

> Plus tard, ayant mis mon matériel professionnel à sa disposition pour faire quelques bons enregistrements (à son usage exclusif), j'étais soumis au supplice de Tantale: j'assurais l'aspect technique, mais sans avoir droit à la moindre copie. Il n'était d'ailleurs jamais content du résultat. Au bout d'un certain temps de ce régime draconien, je me mis à ressentir le désespoir de l'amant sincère: à l'extérieur, la fierté et le prestige; à l'intérieur, le feu dévorant de la frustration et de la jalousie. Je pestais contre ces attitudes de diva chez des gens qui, par ailleurs, portent le poignard à la ceinture et ont plutôt l'allure de flibustiers...

Après deux années d'une complicité orageuse, 'Alî Mansûr me manifesta un suprême témoignage de confiance: la veille de mon départ, il me fit don d'une copie de la fameuse cassette enregistrée contre son gré lors du mariage chez les Halalî.

> Pour mon ami yéménite, friand de paradoxes, cette cassette était sans doute le plus beau cadeau qu'il pouvait me faire: l'enregistrement ayant été fait à son insu, le magnétophone n'avait pas dérangé son inspiration volatile, et en conséquence donnait l'image la plus fidèle qui puisse être de son art insaisissable. Peut-être qu'à mon tour, en passant et repassant cette pâle copie où je trouve tant de matière à l'analyse musicale, j'entretiens cette mystique de l'immatérialité de la musique...

[15] Je ne lui connais pas de disciple yéménite. Il est difficile de dire si les jeunes musiciens sont découragés par son niveau d'exigence artistique ou par la difficulté de son caractère...

Le laboratoire sur le terrain

Cette rencontre avec 'Alî Mansûr inaugura la période la plus difficile de mon enquête. Pendant plusieurs mois, je luttai avec moi-même pour clarifier mon projet. En la personne de 'Alî, j'avais cru détenir un sujet en apparence parfait, au point d'écrire ma thèse comme une biographie. Mais il fallait surmonter l'ivresse pour construire mon objet.

> Je revis mes autres informateurs pour recouper la masse de matériaux qui me parvenaient par 'Alî, en particulier chez Husayn Aghâ, qui en savait plus que ce dernier (mais avait moins d'imagination). Je m'aperçus qu'une autre catégorie pouvait fournir des informateurs très précieux: les lettrés, *hâfiz*, que leur rang social n'autorise pas à jouer de la musique, mais qui en sont souvent de fins connaisseurs[16].
>
> J'avançais lentement: il ne fallait pas poser des questions directes et risquer de suggérer les réponses que j'aurais été trop content d'entendre, mais au contraire attendre que le hasard me confirme certains de ces recoupements pour valider la représentativité d'une partie au moins de ces données. Progressivement, je fis mon deuil d'un vieux rêve, qui est peut-être celui de tout authentique mélomane: l'idée que c'est parce que la musique est immatérielle qu'elle nous enchante, et surtout que ni les mots ni la science ne peuvent rendre compte de cette expérience. Est-ce à dire que toute étude musicologique exige qu'au préalable on tue le mélomane qu'on a en soi? Je ne suis pas loin de le penser.

Si ma recherche donna lieu à un véritable effort, c'est à ce moment-là qu'il s'effectua, car c'est là qu'il me transforma en profondeur. Cet effort de formulation d'une problématique, qui caractérise habituellement le travail en laboratoire, avait eu lieu pour moi dans le «feu» du terrain. Le qat fut ici d'une aide précieuse car il me permit de me plonger dans un bain culturel et d'en supporter la densité linguistique comme la durée. Je m'offris cependant plusieurs mois de réflexion en France pour «digérer» cette épreuve.

Malgré la transformation de ma méthode, je continuai à voir 'Alî Mansûr. Je faisais confiance à la sincérité de sa démarche, mais je prenais progressivement la mesure des difficultés qu'une telle personnalité présentait à la recherche: il était à l'évidence beaucoup plus que «représentatif», il était véritablement créateur, tant au plan de sa pratique musicale que de son discours. Et je ne pouvais rendre compte de l'originalité de sa création tant que je n'avais pas ébauché une grammaire, un langage communs à tous les musiciens: pour décrire un système, il fallait prendre une certaine distance avec les individus, quels qu'ils soient[17]. C'était

---

[16] Pour une galerie de portraits de quelques uns de mes informateurs, on pourra se reporter à l'Album situé en annexe de mon ouvrage (Lambert: à paraître).

[17] Les ethnomusicologues ont posé ce problème de la représentativité d'un seul individu par rapport à une culture musicale (Nettl 1983: 256).

d'autant plus nécessaire que 'Alî manifestait des signes évidents de réinterprétation active de la tradition[18]. Mais soumis à cette ascèse intellectuelle, je m'aperçus que le répertoire en sortait gagnant: c'est seulement en faisant le détour par les épigones que l'on pouvait prendre la mesure de l'originalité du Maître... Par ailleurs, la tradition n'était pas ce que j'avais d'abord cru, un corpus mort que l'on pouvait exhumer à des degrés divers, mais quelque chose de vivant, dont un musicien imaginatif pouvait faire quelque chose de neuf – tout en respectant une certaine continuité –, et dont l'ampleur réelle ne pouvait être contenue dans les mains et dans la mémoire d'un seul musicien, encore moins d'un seul chercheur.

Je conservai la méthode d'enquête discrète qui m'avait été imposée par l'allergie des musiciens à tout formalisme:

> Mes entretiens étaient le moins directif possible. Contrairement à mes précédentes enquêtes sur la littérature orale, jamais je n'utilisai le magnétophone; je retranscrivais mes conversations aussitôt après chaque séance. Après ma première entrevue avec 'Alî, je restai à ma table de travail toute une semaine d'affilée, rejouant inlassablement les dialogues et les scènes pour tenter d'en fixer la mémoire. Je me rappelle m'être abstenu volontairement de retourner le voir pendant deux mois, tant l'expérience était riche et intense! Les deux rencontres suivantes ne le furent pas moins.
>
> Je palliais le manque de précision propre à cette méthode en prenant quelques notes sur du papier volant[19], sous le prétexte de précisions linguistiques et textuelles. L'avantage était d'avoir une relation aussi naturelle que possible avec mes informateurs sur des sujets parfois délicats de sociologie de la musique, et de vivre ainsi avec eux la situation d'enquête comme une véritable rencontre, plutôt que de leur donner l'impression d'être fouillés, tels de vulgaires tiroirs d'archives...

Du point de vue musicologique, ma stratégie était la suivante: la musique yéménite étant à l'évidence en décadence, et les meilleurs musiciens refusant d'enregistrer, il n'y avait pas d'urgence à imprimer sur bande magnétique le souvenir de musiciens moins bons qui avaient appris avec des enregistrements commerciaux (et qui étaient légions). Il valait mieux faire porter mes efforts sur l'acquisition d'enregistrements anciens qui me donneraient une base sérieuse d'analyse, et dont la sûreté de goût serait moins contestable[20]. Tâche difficile,

---

[18] Il l'idéalisait, accordant à chaque détail un soin quasiment obsessionnel et des significations cosmologiques hypertrophiées, alors que beaucoup étaient manifestement l'oeuvre du hasard. Ainsi fallait-il choisir pour le plectre du luth la troisième plume de l'aile droite de l'aigle, alors que ʿAlî jouait lui-même avec un plectre en plastique... Par ailleurs, il établissait des correspondances terme à terme entre la musique, le langage et la structure sociale en glanant ici et là des poncifs moyenâgeux dans des ouvrages arabes recopiés de génération en génération.

[19] En l'absence de mobilier adéquat, j'appris à écrire en appuyant le papier dans le creux de ma main, comme ces *shaykh* et ces *sayyid* yéménites qui ont coutume de griffonner des documents officiels d'un air un peu distant, debout dans la rue ou accroupis sur une place de village.

[20] J'ai compris ensuite que ce qu'on appelle «classissisme» n'est autre que cette sûreté de jugement, cette sorte de sécurité garantie par une tradition ininterrompue de collectionneurs et d'historiens.

puisqu'elle impliquait en permanence de tracer une frontière entre les «bons» et les «mauvais». En fait, j'appris là aussi, comme avec la musique vivante, à faire la part des choses, et, dans bien des cas, à acheter des cassettes même lorsque l'interprétation ne me plaisait pas, par simple nécessité d'avoir un point de comparaison[21].

Je finis tout de même par faire des enregistrements avec un magnétophone emprunté au Musée de l'Homme. Le résultat ne fut pas à la hauteur de mes espérances et de celles de mes collègues, ni en qualité d'enregistrement, ni en qualité musicale. Et jusqu'à aujourd'hui, je peux dire sans exagération que je n'ai pas enregistré le centième de ce que je voudrais enregistrer. Mais il était peut-être trop tôt, et l'enquête est loin d'être terminée...

De l'ubiquité du chercheur au partage de l'expérience esthétique ?

Sur le terrain ethnologique, la frustration est la règle. Observer et participer sont antinomiques: observer ne peut se faire qu'*a posteriori*, en réunissant ses souvenirs. Comme le souligne Jeanne Favret-Saada, dans ces moments d'interaction émotionnelle intense, les mots «empathie» et «observation participante» n'ont plus beaucoup de sens (Favret-Saada 1990). L'empathie absolue n'est pas possible, et cela peut paraître particulièrement vrai des expériences musicales.

> Longtemps, je cherchai dans certaines mélodies des choses qui ne s'y trouvaient pas. Chaque fois que je demandais à un musicien pourquoi il jouait de telle manière, il me répondait: «C'est très simple, je vais t'expliquer». Il prenait alors son luth, et ne faisait que rejouer le même morceau ou un autre, avec plus ou moins de variations, mais sans aucun commentaire[22].

A l'inverse, participer réellement empêche toute réelle observation: on s'engage dans une relation humaine, «on prend et on donne», comme disent les Arabes. On ne pourrait alors se distancier sans quelque muflerie.

> Poser des questions devenait très vite déplacé, car les réunions auxquelles je participais n'étaient pas organisées par moi, et si elles l'étaient, leur dynamique m'échappait presque invariablement... Rarement une séance prit la forme d'une enquête en bonne et due forme, et alors, ce furent les plus décevantes. Par contre, beaucoup de confidences me furent faites à titre amical, dans le feu de la conversation, et bien sûr sous le sceau du secret. Dans ces conditions, tout intermédiaire technique comme le magnétophone m'aurait

[21] Je fus grandement aidé par un marchand de cassettes de Sanaa, Saleh al-Matarî, dont je dévalisai littéralement la boutique, mais qui fut aussi une source précieuse de commentaires et de suggestions.

[22] Philip Schuyler a fait la même observation (1989: 11)

> posé en prédateur. De la même manière, je m'aperçus plus tard qu'après trois années d'enquêtes, je n'avais pratiquement pas pris de photos, étant totalement incapable d'introduire ce medium encore plus objectivant dans la relation quasi-fusionnelle que j'entretins – au moins pour un temps – avec certains de mes informateurs.

C'était donc bien le problème de l'expérience que posait 'Alî Mansûr avec sa réflexion sur l'enregistrement: si, comme il le disait, « ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre », il déniait à quiconque le droit de s'immiscer, au moyen d'une image sonore morte, dans la réalité singulière qu'est la pratique musicale. Autant qu'une menace, le magnétophone est inutile et encombrant, car il appauvrit et dérange l'expérience. D'une certaine manière, le point de vue de mon ami musicien confirme celui de Jeanne Favret: on ne peut être à la fois sujet et objet, observateur et observé, sauf précisément dans l'état de grâce incommunicable de l'extase musicale, le *wajd* ou *wujdân* décrit par le poète Bâ-Nabû', qui a justement pour particularité d'applanir les limites.

A cette impasse apparente, Jeanne Favret propose une autre solution, propre à la méthode d'enquête: le terrain implique que le chercheur tolère de vivre à deux vitesses, tantôt se laissant aller, se laissant affecter et se laissant modifier, tantôt au contraire, cherchant à enregistrer cette expérience, à l'analyser, et à la comprendre (Favret-Saada 1990:9). Bref, une sorte d'ubiquité dans le temps, qui puisse compenser l'impossibilité de maîtriser l'espace. Bien entendu, cet exercice que j'ai pratiqué comme beaucoup d'autres ethnologues, n'est pas sans risques de dissociation psychologique, et s'agissant de musique, je me demande si ces risques ne sont pas augmentés... Dans mon cas, cela se traduisait par le fait que je conservais mon approche d'anthropologie sociale de départ, avec tout ce que cela implique de critique sociale et de distanciation, tout en poursuivant mon apprentissage esthétique avec dévouement, m'engageant personnellement et affectivement. J'aurais mauvaise grâce à ne pas reconnaître que j'avais parfois l'impression de faire le grand écart. Mais il s'agit sans doute d'une gymnastique comme une autre, à laquelle on finit par s'habituer, au moins temporairement, et sans pour autant verser dans le cynisme.

Il semble pourtant qu'en ethnomusicologie, on peut aller plus loin, et dépasser les termes mêmes du dilemme de l'expérience et de l'observation scientifique, en particulier grâce à l'apprentissage musical. Ainsi, la pratique de l'instrument et du chant – avec toute la modestie qui sied à l'amateur – fut pour moi une source considérable d'informations. Lors de la reconstruction « en laboratoire », l'aptitude à reproduire le geste du musicien, acquise au cours de mes longues nuits de veille, me fut très utile, en particulier parce qu'une grande partie de la variation des formes, et même la structure de certaines mélodies sont basées sur le développement de techniques instrumentales. Certes, cette aptitude a ses limites qu'il faut respecter: avec le temps, l'ethnomusicologue tend à déformer les gestes à son insu, en fonction d'un bagage musical antérieur qui a tendance à resurgir. Mais il y a un niveau minimum d'expérience commune qui fournit une base indéniable au savoir.

> Ce n'est qu'en apprenant le répertoire sur le luth que je compris l'interaction des techniques de la main gauche et de celles de la main droite. Je pus constater en particulier l'importance des techniques de la main droite dans l'esthétique yéménite, à la fatigue musculaire que me causait l'effort pour les reproduire...

A mi-chemin entre la technique et l'esthétique, la lutherie est aussi une activité que l'ethnomusicologue ne doit pas négliger.

> Au désespoir de ne pouvoir acheter un luth yéménite (*tarab, qanbûs*) j'entrepris d'en fabriquer un avec l'aide d'un jeune ami luthier, Fu'âd al-Gu'tûrî. Nous fîmes une recherche sur les techniques et les matériaux anciens auprès des derniers détenteurs d'un exemplaire de l'instrument. Animée par un enthousiasme d'adolescents, cette aventure – dont le succès fut mitigé –, ne manqua pas de créer entre nous une complicité sans égale.

Sur le plan anthropologique, l'apprentissage musical me permit de faire l'expérience de certaines situations, d'une certaine place où vous met spontanément la société, un jeu de rôles: on ne répondait souvent qu'aux questions que l'on pouvait attendre d'un novice. Mais cette qualité d'apprenti me donnait un statut relativement neutre qui me permettait de me faire oublier. En outre, mon apprentissage me donnait un certain crédit auprès de mes informateurs, car je valorisais ainsi leur culture: une manière de payer de retour l'immense richesse humaine qu'ils me communiquaient, parfois même sans le savoir.

L'ethnomusicologie étant située à l'intersection d'une sociologie et d'une histoire de l'art, cette expérience esthétique permet de dépasser, dans une certaine mesure, le dilemme évoqué par Jeanne Favret: on ne saurait étudier l'esthétique d'une autre culture sans la découvrir de l'intérieur, sans vivre l'émotion esthétique, si ce n'est de la même façon que les membres de cette culture, du moins, dans certains cas, au même moment.

> En tant qu'apprenti-musicien, j'ai toujours ressenti à Sanaa une ambiance bienveillante qui désamorce ce que nous appelons en Occident «le trac». Au début, pour l'ancien élève de conservatoire que j'étais, c'était frustrant, car j'avais peu d'occasions de me corriger. Mais sur le long terme, cette expérience transforma profondément mes rapports avec la pratique artistique.

Ces remarques peuvent paraître banales, mais elles sont fondamentales pour l'anthropologie de terrain, puisqu'elles permettent d'établir un pont, ou plutôt de briser une glace entre «l'observateur» et «l'observé». L'émotion esthétique renvoyant à l'universel, une grande partie du travail consiste alors à mesurer la distance entre les interprétations données par les uns et par les autres à cette émotion.

> Lors de nos nuits musicales, je me pris à surveiller, tout comme 'Alî, les réactions émotionnelles de ses auditeurs, étrangers ou non. Ce que je cherchais dans ces réactions était une confirmation, par leur analogie avec les miennes, que je ne me trompais pas tout à fait, que mon émotion n'avait pas seulement une origine subjective, et qu'elle naissait, au contraire, de réalités formelles

> objectives. C'est ainsi que je m'intéressai aux moments clefs où les auditeurs de Sanaa entrent en interaction avec le musicien au moyen d'interjections et d'exclamations exprimant leur admiration ou leur participation émotionnelle: la césure d'un vers, la cadence d'une phrase musicale, une syncope soigneusement préparée. Les réactions des auditeurs, yéménites et non-yéménites, étaient variables, mais coincidaient dans certains cas.

Une autre phase de mon enquête me permit de repousser encore plus loin les limites de l'observation participante. Après mes trois années de terrain, j'invitai mon ami et maître 'Alî Mansûr chez moi à Paris, où il passa un mois entier. Je ne m'étendrai pas sur les difficultés extraordinaires que je rencontrai chez 'Alî, qui sortait pour la première fois de son pays, non sans certains sentiments ambivalents puisqu'il avait accepté de venir à la seule condition de ne pas jouer en public... La stimulation du qat fut heureusement remplacée par le dépaysement, la nouveauté des paysages, des sons et des couleurs.

> Alî m'étonna par sa passion à marcher dans les rues de Paris, à capter tous les sons qui lui semblaient étranges et exotiques, en particulier les cris sur les marchés; certains d'entre eux entrèrent à mon grand étonnement dans l'arrangement qu'il faisait en permanence des mélodies yéménites, notamment un mot français avec l'intonation, dans le refrain d'une de ses pièces traditionnelles (Lambert: à paraître).

En invitant 'Alî, j'inversais délibérément les rôles et je donnais pleins pouvoir à sa forte personnalité pour qu'il exerce à son tour son ethnocentrisme sur moi et mes semblables, ce dont il ne se priva pas.

> J'organisai des concerts privés de la même manière que nous le faisions à Sanaa; 'Alî tentait de bousculer les habitudes de ses auditeurs parisiens, en particulier de leur faire rater le métro pour les obliger à passer la nuit avec nous... Je fus aussi étonné de voir 'Alî tester ses effets musicaux et vocaux non seulement sur le public restreint que je lui amenais, mais également sur les gens de la rue: il provoqua plusieurs esclandres en marmonnant des onomatopées ou des mélodies, tel un gamin espiègle, dans les lieux publics où une certaine réserve sonore est habituellement de rigueur; dans le métro, il apprivoisa un déséquilibré mental qui terrorisait toute la rame, en lui chantant une chanson dans une langue imaginaire; au cinéma, il riait et faisait des commentaires sardoniques à voix haute sur le mal d'amour du héros...

Mais sans que je l'ai vraiment prémédité, ce jeu de miroirs inversés travaillait aussi en faveur de mon enquête:

> J'emmenai 'Alî dans plusieurs sortes de concerts, de jazz et de musique classique, où il exprima ses goûts de manière spontanée. Son enthousiasme pour le flamenco, auquel il était beaucoup plus sensible qu'à la musique symphonique ou à la musique de chambre, me fit sentir concrètement l'importance de la musique vocale et de son union avec la musique instrumentale et la danse dans l'esthétique yéménite: 'Alî y voyait une poésie, une histoire et des émotions amoureuses, même s'il ne comprenait pas les mots.

Une anthropologie plus humaine ?

Pour conclure ce modeste témoignage, je voudrais revenir sur quelques-uns des idéaux qui, selon moi, sont ceux de l'ethnomusicologue de terrain. Si je ne me trompe, notre objectif est non seulement d'isoler une culture musicale, mais aussi de restituer, après son inévitable dissection, toute la complexité du réel, y compris l'apport intrinsèque du chercheur. C'est la condition indispensable pour que toute étude, aussi spécifique soit-elle, ouvre sur l'universel. A notre époque de « world music » (où le risque est grand de se tromper d'universalité), cela vaut peut-être la peine de s'attarder sur l'importance de l'enjeu à la fois scientifique et humain.

Il est entendu que le chercheur ne peut plus se limiter à un seul point de vue, mais au contraire doit pouvoir en assumer plusieurs. Déjà, pour Claude Lévi-Strauss, l'anthropologie était « un problème de communication », communication qui ne saurait se suffire d'un « à la fois du dehors et du dedans », mais, complétée par la psychanalyse, s'établit d'une manière plus complexe,

> « tantôt entre un *moi* subjectif et un moi objectivant, tantôt entre un *moi* objectif et un *autre* subjectivé » (Lévi-Strauss 1950 : XXXI).

L'enquête de terrain en ethnomusicologie est au cœur de cette problématique parce que le chercheur est confronté au musicien non seulement en tant qu'étranger, mais aussi en tant qu'auditeur. Il est encourageant de constater que, sans relation directe avec l'ethnomusicologie, certains anthropologues invoquent eux-mêmes la musique pour témoigner de cette évolution de leur regard :

> « La construction symbolique propre à chaque société est peut-être elle-même, un peu comme l'œuvre musicale dont parle Sartre[23], non pas à la fois une « expression » propre à cette société (du dedans) et une « vue sur » cette société (du dehors) – ce qui nous renverrait à une interprétation spéculaire du symbolisme – mais plutôt à un double sens de cette société [...]. Il est assez remarquable que, pour exprimer le secret de la création musicale, Sartre fasse appel au sentiment de l'auditeur : c'est à nous aussi bien qu'aux auteurs qu'il assigne une double place (dehors et dedans) pour appréhender un sens qui doit en même temps être spécifique – culturel, historique – et universel. » (Augé 1979 : 79).

Cette approche anthropologique de la musique serait donc doublement... double : au-delà de la « pluridisciplinarité », il s'agirait de s'intéresser à la fois à la subjectivité de l'auditeur et à celle du musicien, mais sans oublier de prendre de la distance avec toutes deux ; rendre compte non seulement de la musique et des manières de la goûter, mais aussi de ce qu'elles révèlent sur la société. Dans mon livre à paraître, j'ai essayé de mener parallèlement ces deux approches : d'une part en étudiant les particularités culturelles de la communication très codée qui

[23] M. Augé fait référence ici à une interview de Sartre parue au journal *Le Monde*, en date du 28/7/77, p. 11.

s'instaure entre musiciens et auditeurs, sous la forme de l'extase musicale, *tarab* et *wujdân;* d'autre part, en m'intéressant à la musique que l'on n'écoute pas (et les raisons pour lesquelles on ne l'écoute pas), qui peut s'avérer aussi importante que celle que l'on écoute. C'est une des raisons pour lesquelles mon attention fut attirée par une musique qui faisait l'objet d'attitudes négatives, d'interdits, de refus d'enregistrer.

L'ethnomusicologie de terrain a donc vis-à-vis de l'ensemble des sciences sociales certaines responsabilités, mais avant tout un privilège. En effet, son intérêt pour l'esthétique ne peut-il pas leur apporter une certaine souplesse et une humanité qui leur font parfois défaut? Comme le disent les Yéménites à la suite du grand Ghazalî, « celui qui est sensible à la corde (du luth) et à ses sonorités, ainsi qu'au printemps et à ses fleurs, ne saurait être mauvais ». L'apprentissage musical, véritable expérience intérieure – mais ne devant pas être séparée de l'enquête –, implique l'ethnomusicologue à un niveau où, finalement, une certaine marge est laissée à l'empathie. Ainsi, selon les termes de M. Merleau-Ponty, l'œuvre d'art plastique accomplie est

> « [...] celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée [...] (1960: 64).

Cette pensée profonde s'applique encore plus naturellement à la musique et à la danse. En apprenant à jouer d'un instrument, voire en apprenant à chanter, l'ethnomusicologue va plus loin qu'aucune autre sorte d'ethnologue dans la communication entre les cultures, parce qu'il partage les goûts d'une manière systématique, et les pénètre par expérience[24].

J'ignore jusqu'où ce programme ambitieux pourra être réalisé: multiplier les regards implique d'être en mesure de les contrôler, puis de les croiser. Sans doute la technique, en particulier l'image vidéo, la miniaturisation du matériel d'enregistrement, la visualisation des voix par sonagramme et bien d'autres inventions récentes y contribueront. Mais si, comme le dit mon ami musicien yéménite, « ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre », il est douteux que ces prothèses technologiques nous permettent de faire l'économie d'un effort d'ubiquité et de partage, à la fois sur le plan de l'émotion et sur le plan de la méthode, effort auquel nous convie la tradition du terrain ethnomusicologique. Mais n'est-ce pas là finalement l'acquis scientifique et humain le plus important pour le chercheur, et surtout pour la société qui l'a envoyé?

---

[24] Il n'existe pas encore d'ethno-peinture ou d'ethno-sculpture constituées en tant que disciplines académiques... Par ailleurs, on peut raisonnablement penser que l'expérience est plus facile à partager dans le domaine musical que, par exemple, dans celui de la sorcellerie expérimenté par Jeanne Favret.

Références

AUGE Marc
1979 *Symbole, fonction, histoire.* Paris: Hachette.

CHAILLEY Jacques
1985 *40 000 ans de musique.* Paris: Editions d'aujourd'hui.

DEVEREUX Georges
1980 *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement.* Paris: Flammarion.

FAVRET-SAADA Jeanne
1990 «Etre affecté». *Gradhiva* 8:3-9.

GHAZALI 'Abû Hâmid Mohammad al-
1967 *«Kitâb al-samâ'»* [Le livre de l'Audition] in: *Ihyâ' 'ulûm al-dîn* [La revivification des sciences de la religion]. Al-Qâhira.

LAMBERT Jean
1989 «Du chanteur à l'artiste: vers un nouveau statut du musicien au Yémen». *Peuples Méditerranéens* 46: 57-76.
1991 «Sabâ et le barrage de Mareb. Récit fondateur et temps imaginé». *Peuples méditerranéens* 56-57: 141-176.
A paraître: *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite.* Nanterre-Paris X: SFE.

LEVI-STRAUSS Claude
1950 «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss», *in*: MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, IX-LII. Paris.

MERLEAU-PONTY Maurice
1960 *Signes.* Paris, Gallimard.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

NETTL Bruno
1983 *The Study of Ethnomusicology: twenty nine issues and concepts.* Chicago: University of Illinois Press.

SCHUYLER Philip
1990 «Heart and Mind: three Attitudes towards Performance Practice and Music Theory in the Yemen Arab Republic» *Ethnomusicology* 34(1):1-18.
1990 «Music and Tradition in Yemen», *Asian Music* XXII(1): 51-71.

RÉSUMÉ

Plus que tout autre objet, la musique implique personnellement l'ethnologue dans ses enquêtes. Au cours de mes recherches sur la musique citadine de Sanaa, certaines réalités inhérentes à la société yéménite affectèrent directement mon attitude sur le terrain: le déclin de cette tradition classique dans l'histoire contemporaine du Yémen et les réticences des musiciens vis-à-vis de l'enregistrement. Pétris d'une mystique du son immatériel, ainsi que d'un atomisme de l'expérience, ces musiciens induirent chez le jeune enquêteur que j'étais une identification émotionnelle qui m'empêcha longtemps de prendre la distance nécessaire à la recherche académique. En revanche, l'aprentissage musical me

fit accéder de l'intérieur à une tradition qui ne se transmet plus, tout en me permettant de contourner les problèmes d'enregistrement et d'offrir un exutoire à ma propre émotion, tandis que l'organisation de concerts à Paris me permit d'inverser les relations d'enquêteur à « enquêté ». Ce jeu de rôles successifs occupés par l'ethnomusicologue – tour à tour enquêteur et indigène, maître et élève, musicien et auditeur – fait à mon sens de l'ethnomusicologie la plus humaine de toutes les sciences humaines.

ABSTRACT

Those not present could never understand». An ethnomusicologist without a tape-recorder? *More than anything else, music involves the anthropologist personally in his or her research. Throughout my research into the city music of Sanaa, various realities inherent in Yemenite society directly influenced my stance out in the field: the decline of the classical tradition in contemporary Yemenite society and the reticence of the musicians themselves when it came to recordings. Moulded by the mysticism of intangible sound and also by widely dispersed experience, these musicians induce in young investigators, as I was, emotional involvement that for a long time prevented me from acquiring the detachment vital for academic research. On the other hand, my musical apprenticeship from the inside, gave me access to a tradition that is no longer handed down, enabled me to get round recording problems and offered an outlet for my own emotions, whilst Parisian concerts made it possible to reverse the « investigator » – « investigated » relationship. This on going role play involving ethnomusicologists, in turn investigator and native, master and pupil, musician and listener – makes enthnomusicology, in my view, the most human of all the humanities.*

NAISSANCE DE LA VOIX D'UN TAMBOUR À FENTE CHEZ LES MANGBETU
Du geste de l'artisan à celui du musicien et du danseur

Daniel Bariaux et Didier Demolin

Pour tout musicien, disposer d'un instrument de musique expressif constitue une préoccupation centrale. Cette quête se retrouve aux époques et dans les sociétés les plus variées, dans la facture de tous les instruments, des plus simples aux plus complexes. Beaucoup d'instrumentistes expriment cette quête sous une forme très simple : un instrument de musique doit être bon[1].

Dans nos sociétés industrialisées, cette question de la bonne qualité des instruments de musique a préoccupé très tôt les esprits scientifiques, mais il faut bien constater que la réponse ne se trouve complètement ni dans les catégories mathématiques, physiques, physiologiques, psychologiques ou esthétiques, ni dans les expériences de laboratoire. Un mystère subsiste toujours : celui des gestes qu'accomplira le facteur d'instruments pour en créer un qui possède cette qualité.

Les gestes ont effectivement un caractère mystérieux. Pour le facteur, ils répondent à une logique stricte, spécifique et chargée de sens. Quand on observe des gestes, on peut bien sûr les décrire comme une succession de positions spatiales, mais pour saisir la cohérence de l'intention précise qui les guide, on doit nécessairement les accompagner extérieurement ou intérieurement.

Nous avons eu l'occasion de rencontrer et de suivre le travail d'un facteur de tambours à fente mangbetu (dans ce qui suit, nous l'appelerons par son nom : Mabondane) qui est un artisan réputé bien au-delà des frontières de son village. Sa démarche nous a paru exemplaire par sa cohérence et susceptible d'éclairer quelques points liés à la logique des gestes de la facture instrumentale en Afrique. L'observation du travail de cet artisan est d'autant plus intéressante qu'il vit dans une société de tradition orale où les rapports hommes-ancêtres-nature sont régis par une cosmogonie unifiante caractérisée, entre autres, par l'absence d'un métalangage abstrait pour parler des principes généraux qui régissent la facture et la musique. Cette absence d'un métalangage ne signifie pas pour autant l'absence de logique pour rendre compte de la subtilité et de la diversité d'un univers sonore.

---

[1] Au premier abord, l'adjectif « bon » peut sembler flou lorsqu'il s'agit de caractériser un instrument de musique ou le son qu'il produit. Nous le choisissons cependant volontairement car il se retrouve largement dans la plupart des traditions musicales. Son imprécision relative permet en contre-partie de qualifier avec rigueur la nature d'une démarche qui échappe à la verbalisation.

Nous avons côtoyé Mabondane à une époque où il venait de recevoir la commande d'un nouvel instrument destiné à servir les besoins du chef, Danga Dambo, intronisé depuis peu. Au cours de nos rencontres, nous avons pu recueillir une série d'informations qui permettent de suivre l'ouvrage depuis le choix de l'arbre jusqu'au tambour fini. Nos connaissances actuelles ne nous permettent pas de décrire complètement la démarche de Mabondane dans les termes symboliques de sa propre cosmogonie. Nous avons donc opté pour une description dans laquelle il est possible de saisir la continuité du fil de ses pensées et de ses actes, en reprenant uniquement la succession d'images et de symboles qu'il utilisa lui-même pour caractériser les étapes cruciales de son travail.

Membre d'une société d'agriculteurs et de chasseurs, lui-même fils de chasseur, Mabondane se livre à deux activités principales: la chasse et la fabrication de tambours à fente d'un type appelé *nekpokpo* chez les Mangbetu[2].

L'instrument commandé devait être de grande taille afin de pouvoir envoyer des messages tambourinés depuis la cour jusqu'à des villages éloignés[3]. Il devait en outre s'intégrer à l'ensemble des instruments de musique de la cour de Danga Dambo.

Comme la plupart de ses proches, Mabondane est imprégné du savoir oral dont il a hérité. Ses dons de jeune joueur de tambour et sa curiosité l'on amené à s'intéresser à la fabrication de cet instrument et, très tôt attiré par la magie des gestes, il a observé l'adulte du village qui était facteur de tambour. Petit garçon, il a aussi régulièrement accompagné son père pour chasser et prospecter dans la forêt. Son exploration du grand territoire de chasse de la forêt équatoriale deviendra progressivement le théâtre mouvant d'expériences multiples. Sa confrontation aux végétaux, aux animaux, aux éléments lui donnera l'expérience nécessaire à l'épanouissement de son talent d'artisan. Sa vivacité et le contact quotidien avec des chasseurs expérimentés lui apprennent progressivement à lire dans le «grand livre de la nature»: apprentissage progressif et rigoureux dans sa cohérence car l'économie vitale du village dépend directement de la connaissance et du respect des lois qui gouvernent les relations du groupe avec la totalité de son environnement. Sa connaissance de l'univers de la forêt, de la nature en général et ses qualités humaines amèneront Mabondane à être intégré au groupe d'*andoi*, des ritualistes dont le pouvoir consiste à influencer favorablement le sort de ceux qui les contactent[4].

---

[2] Le tambour à fente *nekpokpo* est constitué d'une caisse de résonance, d'une «tête», d'une «queue», et de quatre «pattes» parfois remplacées par deux patins, le tout sculpté à partir d'une seule pièce de bois. Symboliquement, ce tambour à fente *nekpokpo* est associé, entre autres choses, à un crocodile, qui est un animal aussi dangereux dans l'eau qu'en dehors de l'eau En effet, le *nekpokpo* peut, lui aussi, être dangereux par les paroles qu'il diffuse dans la communauté.

[3] Les informations que le chef transmet depuis sa résidence sont le plus souvent des appels pour des réunions d'anciens, des annonces de décès ou encore des appels pour la chasse ou pour le travail aux champs.

[4] Ces *andoi* sont régulièrement conviés à chanter et à danser pour apporter un sort favorable lorsque de nouveaux objets, de nouvelles créations ou des événements importants se réalisent. Durant ces chants et ces danses, les *andoi* ingèrent l'écorce d'une plante appelée *naando* (*achornea floribunda*); cette ingestion se fait en mastiquant directement l'écorce ou en buvant une

Nous avons pu constater que la rigueur de sa démarche se prolonge aussi dans la sphère spirituelle. En effet, avant une chasse, Mabondane consulte l'oracle du *mapingo*[5]. Mais il lui pose d'abord une question dont il connaît avec certitude la réponse. Et ce n'est qu'après la réussite de ce test qu'il l'interroge sur des questions précises liées à l'organisation de la chasse future.

Cette lecture du grand livre de la nature possède un caractère d'autant plus exigeant qu'elle ne se pratique ni par lettres, ni par mots. Mabondane a appris à lire les geste de la nature. Les végétaux poussent et se métamorphosent au fil des saisons et des années. Un arbre croît, son fût se développe, ses fruits sont récoltés, un essaim d'abeilles se pose sur une de ses branches, la tempête le courbe, il gémit... Tous les gestes de cet arbre d'une espèce donnée vont permettre de le particulariser comme une individualité unique dont la multiplicité des traits de caractère formera progressivement un tempérament précis. Connaître cet arbre va consister à devenir capable d'entrer progressivement en contact avec cet être.

En l'abattant, Mabondane entame un nouveau mode de rapport avec lui. Dès les premiers chocs de la cognée, un corps à corps s'engage dans lequel, par ses actes, Mabondane va progressivement amener cet arbre du domaine de la nature à celui de la culture. Au travers du manche de la cognée, à chaque coup, il ressent les réactions de l'arbre et sonde ainsi les qualités du bois. Ses propres gestes commencent alors à l'informer sur l'être de l'arbre.

Mabondane vit dans une société où la fluidité des gestes n'a pas encore dû se soumettre aux contraintes rigides des lettres et des mots. Il n'a donc aucune difficulté à unir dans une connaissance de plus en plus globale l'information provenant de ses propres gestes à celles des gestes de l'être arbre.

Dès qu'il apprend la demande de fabrication d'un nouveau tambour, Mabondane se met à parcourir la forêt et à examiner les différentes essences (*cordia millenii* et *pterocarpus soyauxii* sont utilisés le plus souvent) susceptibles de lui donner le bois. De nombreuses fois, il a vu faire des instruments avec ces arbres; lui-même en a déjà fabriqué plusieurs. C'est ainsi qu'il prendra deux mois pour «rencontrer» l'arbre dont il a besoin et pour annoncer au chef qu'il pourra exécuter la commande qui lui a été faite. Comme pour la chasse, c'est l'oracle du *mapingo* qui l'aide a délimiter la zone de la forêt où se fera sa recherche de l'arbre. Cinq spécimens sont repérés et marqués sur la base de leur apparence. Compte tenu de la grande taille du futur tambour du chef, l'arbre

décoction. Cet excitant donne de l'énergie physique aux danseurs, mais amorce aussi un processus qui permet d'entrer en contact avec les forces sous-jacentes à l'univers végétal.

Le lien du monde végétal avec l'univers des ancêtres se manifeste dans le culte d'*atolo* consacré à ces ancêtres. Une des manifestations de ce culte est la mise en terre d'un arbre qui s'appelera *atolo* et qui deviendra le lien entre les vivants et les ancêtres. Les requêtes et le dialogue avec les ancêtres se font devant cet arbre. Le rite du *naando* est considéré comme une des manifestations de ce culte des ancêtres. Chez les Mangbetu, la première récolte d'un homme qui a quitté le foyer familial (ou son premier salaire) est offerte au père: il «paye son *naando*» et maintient ainsi le lien fondamental avec sa filiation.

[5] L'oracle du *mapingo* est couramment utilisé par les Mangbetu pour connaître le sort futur de certaines activités ou pour trancher dans des questions de justice (cf. Evans-Pritchard 1937 pour des détails sur cet oracle).

doit avoir un diamètre précis à mi-hauteur car ce n'est que dans cette portion du tronc que les fibres du bois conviennent; plus près des racines, le bois devient humide et les fibres grossières; plus près du houpier, le bois devient cassant et les fibres trop menues. Les nœuds dans le bois s'opposent à une propagation homogène des vibrations et il faudra inspecter l'écorce à la hauteur choisie pour bien vérifier qu'il n'y ait pas eu de branche latérale dans cette portion de tronc. Par contact, l'écorce épouse les fibres externes du tronc et sa structure donne une image de leur rectitude, de leur fermeté, de leur cohésion. Simplement en regardant les troncs, Mabondane peut «pré-voir» le tambour à l'intérieur du fût. Il va falloir poursuivre la sélection visuelle des spécimens en utilisant d'autres moyens d'investigation. Les arbres vont être auscultés. A l'aide du plat d'une cognée, du manche d'une herminette et d'un bâton lourd, Mabondane va systématiquement percuter les troncs à hauteur d'homme et écouter la réponse sonore de l'arbre. C'est par sa réponse résonante que l'arbre élu se manifeste au facteur. Voilà débuté un dialogue question-réponse entre Mabondane et le tambour qui ne se terminera qu'à la livraison de l'instrument. L'arbre sur pied vit, enraciné et tendu entre terre et ciel. La percussion de son fût l'ébranle et produit un son sourd. Son sourd, son latent, son potentiel, germe de la voix du tambour.

Mabondane a abattu l'arbre et va commencer à donner vie au tambour. Cette alchimie demandera une pleine et constante attention pour que le son-germe puisse se développer, s'extérioriser jusqu'à devenir la voix du chef.

L'arbre est couché sur le sol. Plusieurs aides assistent Mabondane dans son entreprise, mais l'artisan se comporte en maître absolu dans toutes les étapes du déroulement de l'œuvre: il prend toutes les décisions, contrôle toutes les opérations et il est hors de question que quiconque exécute quoi que ce soit d'important en son absence. L'arbre à peine couché sur le sol, Mabondane parcourt déjà toute la longueur du tronc en le percutant et il délimite avec précision la portion médiane à extraire. Celle-ci est prélevée, écorcée et roulée jusqu'à une clairière voisine. On constate qu'il a déjà fixé la forme du tambour dans le bois car il fait arrêter la rotation et bloquer le rondin dans une position très précise qui correspond au tambour avec ses pattes en l'air. Le débitage de la partie supérieure commence en conservant de la matière pour les quatres pattes, grossièrement ébauchées. La pièce est retournée et mise sur pattes; l'ébauche de la courbure des flancs et le creusement de la fente peuvent être entamés. Chaque coup de hache, chaque coup d'herminette permet d'éveiller à la vie sonore cet animal doté de quatre pattes, de deux flancs, d'une tête et d'une queue reliés par la fente-colonne vertébrale. Le bois a été travaillé dès l'abattage de l'arbre vert et il est jugé nécesssaire de laisser se reposer l'ouvrage après ce premier dégrossissage. Il faudra trois nouveaux mois pour qu'une lente transformation s'accomplisse. Les fibres gorgées de sève et d'eau qui maintenaient l'arbre debout par une tension intérieure vont lentement sécher et progressivement être tendues entre leurs nouvelles attaches: les parois latérales. Chaque percussion renseigne alors sur ce processus car, pour une forme donnée, la réponse de l'instrument «dit» le degré d'inversion des tensions dans le bois. Un végétal pousse du sol vers le ciel et possède toujours un sens de croissance précis; la fibre horizontale

Fig. 1: Les sons s'animent sous le battement des mailloches, le corps de l'instrument étant lui-même animé par la dissymétrie des pattes et la tension de la queue. Photo: Didier Demolin.

du bois couché conserve cette polarité établie entre la tête et la queue d'un animal, un crocodile ou un buffle, dont le sens virtuel de déplacement correspond à l'ancien sens de croissance de l'arbre. L'image d'un crocodile ou d'un buffle en mouvement devient le support d'une écoute dynamique des sons du tambour. Les gestes de l'animal, variés à l'infini, s'effectuent à partir d'un corps unique articulé autour d'un nombre fini de vertèbres et d'os divers. Comme un crocodile ou un buffle, le tambour va s'animer progressivement, grâce à de multiples percussions le long de son épine dorsale. Mabondane écoute le mouvement, la vie du son et conduit la sculpture jusqu'à une forme bien précise qui va permettre, sur cet instrument unique, la production de gestes sonores qui pourront aussi varier à l'infini. Le tambour est creusé, les flancs s'amincissent et plus l'instrument se vide de matière, plus il devient plein de son. Mais attention: la cage thoracique doit être proportionnée au reste du corps: un instrument trop lourd ne vibre pas assez et, s'il est trop léger, il ne porte plus le son.

Le son germinatif du départ s'est développé. Le germe sonore «pré-entendu» par Mabondane dans l'arbre s'est transformé en gestes sonores animés. Une étape importante du travail se trouve accomplie: par sa maîtrise, Mabondane est parvenu à unir sa vision d'un geste végétal à sa perception d'un geste sonore.

Il lui reste une dernière étape à franchir, celle de donner une voix au tambour. Jeune enfant, il a appris à comprendre et à produire le langage tambouriné, et ces connaissances vont lui permettre de terminer son œuvre. Au départ, il a dû adopter un point de vue «végétal»; il a ensuite changé de niveau pour passer à l'«animal». Il lui reste à pénétrer dans la dimension de l'articulation des sons parlés, c'est-à-dire la sphère des gestes humanisés. Commence alors une série d'ajustements de plus en plus fins, de plus en plus mystérieux dans leurs relations causales pour un observateur non averti: les pieds sont affinés, l'épaisseur du fond est réajustée à quelques endroits très précis, la tête est légèrement amenuisée, la fente est finement réalignée sur la direction des fibres, etc. Mabondane conduit lentement toutes ces opérations avec sûreté. Le sens de ses gestes de facteur tire sa cohérence de celui du discours qu'il parvient progressivement à articuler par son jeu. Plus question de frapper l'instrument avec le plat d'une cognée; l'instrument est devenu un être et il ne parle que par le battement de mailloches. Ce tambour possède maintenant une voix individuelle; l'esprit qui l'anime permettra par son chant de soutenir la danse du chef et par ses paroles d'asseoir son autorité.

La société occidentale ne connaît plus d'exemples où un facteur d'instrument a la possibilité de suivre toutes les phases de la métamorphose d'un produit naturel en un produit culturel. Les lois de la musique écrite nécessitent en outre toujours de lier les instruments les uns aux autres par des contraintes de diapason et de timbres. L'égalité du diapason et l'homogénéité des timbres contraignent les facteurs à tenir compte de mesures qui réduisent leur liberté dans la sphère de la créativité des gestes sonores.

La seule contrainte à laquelle Mabondane est soumis se situe sur un autre plan: son tambour doit posséder un esprit susceptible d'incarner la voix du chef. Peu importe la hauteur des tons mâle et femelle obtenus en percutant les deux

Fig. 2: Parmi les instruments de la cour, le *nekpokpo* se distingue non seulement par sa voix, mais aussi par sa taille. Photo: Didier Demolin.

flancs de l'instrument. Ici, il n'est pas question de mesures mais bien de proportions. La voix du tambour, la voix du chef ne se trouve pas dans les combinaisons plus ou moins complexes des tons hauts et bas. Elle se sert des alternances entre ces deux pôles sonores pour s'imprimer en creux dans l'espace où une infinité de gestes différents peuvent relier ces bornes toujours identiques.

Les gestes de la parole articulée peuvent se traduire en gestes de percussion articulés; eux-mêmes se traduisent en gestes sonores tambourinés et articulés. L'oreille perçoit les gestes sonores de la voix et du tambour, le corps ressent les gestes de percussion, les yeux voient les gestes – les phases – de métamorphose des arbres et du développement de la forme du tambour.

Mabondane observe et étudie tous ces gestes. Il apprend à les accompagner par la pensée et, dans cet espace intérieur, il expérimente le dynamisme des gestes et leur fécondation mutuelle. Il apprend aussi à les accompagner par son propre corps qui danse, par sa main qui sculpte et à les traduire en formes extérieures dans l'espace extérieur. Mabondane organise les gestes, il les articule en un «corpus». Le fondement de sa démarche nécessite qu'il ressente en permanence ces gestes. Par ce savoir-faire, il peut intégrer consciemment ses propres gestes à ceux de tout son environnement.

La voix de l'instrument stabilisée, Mabondane fera savoir au chef que l'instrument est prêt. Ses hommes ne viendront pas simplement prendre livraison du tambour, mais ils simuleront son enlèvement. La nouvelle voix du chef ne se reçoit pas, il faut la prendre. Les musiciens et les danseurs de cour, habillés en guerriers pour la circonstance, équipés de boucliers factices faits d'herbe tressée

et de lances, arracheront l'instrument au facteur comme s'il s'agissait d'une conquête. Ils porteront le nouveau *nekpokpo* jusqu'à la résidence du chef, en le protégeant des attaques symboliques des spectateurs.

Le tambour de Mabondane va maintenant être intégré dans la pratique musicale de la cour de Danga Dambo. La voix du *nekpokpo* permet déjà d'incarner la sagesse du chef, mais elle va aussi l'aider à faire preuve de son habileté et de son intelligence grâce à la formation d'un nouveau couple: danse-rythme tambouriné[6].

Lors de la réception de l'instrument, Danga Dambo va exécuter un solo de danse dont les pas s'articulent sur un ostinato joué par tous les instruments à l'exception du nouveau *nekpokpo*. Le chef, sur la base de cet ostinato rigoureux, va conduire son corps dans une série complexe de figures coordonnées. Ces figures, langage de signes, montrent à tous les sujets présents sa dextérité et son intelligence. Intelligence liée à sa maîtrise des gestes et à sa capacité d'effectuer des figures toujours renouvelées[7].

L'originalité de sa danse constitue un gage de l'originalité de sa personnalité. Il exprime l'autorité, et le tambour principal, le nouveau tambour du chef, seul parmi tous les instruments, va proclamer cette autorité. En effet, le musicien de cour qui le joue calque ses gestes instrumentaux sur les gestes dansés. La danse du chef commande le jeu du tambour; le son du tambour stimule la danse du chef. Le couple danse-rythme tambouriné s'unit: le tambour danse et le chef tambourine. Alors l'assemblée entière «voit et entend l'autorité» et la reconnaît[8].

---

[6] Ceci n'est pas sans rappeler ce qu'André Schaeffner disait à propos du théâtre balinais, dans lequel se mêlent à la fois le parler, le chant et la danse, mais aussi les gestes des musiciens qui, en se tenant sur la scène, forment une part de l'action mimée. Pour Schaeffner (1980: 14) la musique instrumentale suppose toujours la danse: «elle est danse»; «l'homme frappe le sol de ses pieds ou de ses mains, bat son corps en cadence, sinon l'agite en partie ou en entier afin de mouvoir les objets ou les ornements qu'il porte»; «la danse trouve là sa musique qui lui demeure intimement liée». Pour Igor Stravinsky aussi (1935: 157), la vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui produisent la musique sont une nécessité pour la saisir dans toute son ampleur.

[7] «La danse africaine, c'est la répétition du geste appris, selon la tradition, c'est-à-dire non une simple imitation du maître, non une copie, mais une connaissance parfaite du geste, qui laisse le danseur libre à l'intérieur de la technique d'improviser et de répondre par des gestes admis à l'appel du cosmos selon son inspiration.

Le danseur traditionnel africain est en perpétuel dialogue avec le cosmos, et comme dans tout langage, il respecte les «mots» mais improvise, crée sa «phrase» [...] Telle est la véritable danse africaine traditionnelle, création et improvisation continuelles et toujours renouvelées à l'intérieur d'un cadre bien défini.» (Tiérou 1989: 30-31).

[8] Chez les Mangbetu, la symbiose du geste du danseur et de celui du musicien se manifeste pleinement dans toutes les danses, mais plus spécialement au cours des danses appelées *nebopo* et *mabolo*. Cette dernière a deux modes d'exécution: l'un populaire et l'autre de cour. Lorsque Schweinfurth fut reçu par le roi Mbunza en 1870, il eut droit à un extraordinaire solo de danse *mabolo* par Mbunza. Outre l'honneur qu'il lui faisait, le roi mangbetu lui montrait son habileté et son intelligence. En 1984, pendant l'intronisation du chef Danga Dambo, les autres chefs mangbetu invités exécutèrent, chacun à leur tour accompagnés par le même orchestre et le même tambourinaire, un solo de danse destiné à montrer leur intelligence et leur dextérité. Ce même rapport entre tambourinaire et danseur existe dans la danse de deuil *nebopo* qui est executée par les femmes. Appelées par les battements d'un tambour à peaux appelé *nabita*, les femmes viennent, chacune à son tour, exécuter, devant les musiciens, un solo de danse au cours duquel ce sont les gestes de leur corps qui commandent aussi le tambour.

En fait, la voix mangbetu du tambour «contient» les gestes de l'artisan facteur, du musicien et du danseur. Et ses qualités, intrinsèquement bonnes, contribuent à la bonne harmonie de la communauté.

La richesse de l'univers de Mabondane et des Mangbetu, celui de la tradition orale, se révèle par le geste de l'artisan, qui échappe à la verbalisation. Depuis longtemps, cet univers intrigue les chercheurs issus d'un monde où tout se conçoit et se pense en termes d'analyse et de décomposition en unités significatives. Une des tâches les plus exhaltantes et les plus difficiles du travail de terrain est de découvrir, de mettre à jour et surtout de comprendre le monde de l'oralité, qui à ses principes et ses règles propres. La tâche du chercheur n'est pas seulement de matérialiser ou de transcrire ce qui est non-verbalisé, mais de décrire ce qui est un autre langage. Les unités de cet autre langage ne sont pas les mêmes que celles du monde de la verbalisation, mais il existe des principes généraux communs à des cultures très différentes. Ainsi lorsque Mabondane cherche le bois des arbres, il ne fait rien d'autre que le travail d'un luthier sculptant une table de violon en Europe. Leur démarche est identique et procède de la même logique. Le geste, qui apparaît comme un constituant fondamental de l'oralité, se défini notamment par des caractéristiques spatio-temporelles qui font son originalité. C'est ce geste qui révèle la rigueur du travail de facture de Mabondane.

L'étude d'un instrument de musique peut être abordée sous des angles multiples. Dans le cas qui nous occupe, nous aurions pu, par exemple, étudier la répartition des tambours *nekpokpo* dans la société mangbetu, mesurer le plus grand nombre possible d'instruments, établir des typologies à partir de variations morphologiques, etc. Bref, récolter sur le territoire mangbetu, sur le terrain, les informations les plus précises possibles sur l'objet *nekpokpo*. Nous avons volontairement opté pour une démarche différente dans laquelle notre «terrain», notre objet d'étude est devenu l'observation rigoureuse et sans à priori de la voie suivie par Mabondane pour construire un instrument. De fait, nous abordons l'objet «tambour à fente», trouvé sur le terrain, au travers du sujet Mabondane œuvrant sur ce terrain. Selon cette approche, nous choisissons de donner plus d'importance au comment qu'au pourquoi. Pour nous, un champ d'étude devient significatif à partir du moment où nous devenons capables de découvrir, au travers du vécu d'un individu lié à un terrain particulier, les éléments d'une démarche humaine à caractère universel. Nous n'avons donc pas hésité, à titre méthodologique, de confronter implicitement l'approche de Mabondane à celle d'autres facteurs d'instruments de musique, qu'il soient africains ou européens. Et cela dans la perspectiuve d'éclairer la question fondamentale à laquelle tout facteur se trouve soumis: comment former la matière pour la faire sonner?

Les limites de notre terrain se confondent ainsi avec les limites de nos connaissances et de nos expériences. Dans ce contexte, connaître consiste essentiellement à parcourir et à élargir notre propre terrain.

Références

DESCHAMPS Roger
1972 «Note préliminaire concernant l'identification anatomique des espèces de bois utilisées dans la fabrication des tambours à fente de l'Afrique Centrale». *Africa-Tervuren* XVIII, 1 : 15-18.

DEMOLIN Didier
1990 «The social organization Mangbetu music», *in: African Reflections: Art of Northeastern Zaïre*, E. Schildkrout et C. Keim (éds.), New Yorl: American Museum of Natural History; Seattle, London: University of Washington Press: 195-208.

EVANS PRITCHARD Edward Evan
1937 *Witchcraft, oracles and magic among the Azande.* Oxford: Clarendon Press.

SCHAEFFNER André
1980 *Origine des instruments de musique.* Paris: Mouton.

STRAVINSKY Igor
1935 *Chroniques de ma vie.* Paris: Denoël et Steele.

TIÉROU Alphonse
1989 *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine.* Paris: Maisonneuve et Larose.

RÉSUMÉ

Le tambour à fente joue un rôle central dans la société Mangbetu et, dès lors, sa facture nécessite une attention particulière. Nous décrivons les différentes étapes de la fabrication d'un tel instrument comme elles nous furent rapportées par Mabondane, un facteur renommé. Nous suivons pas à pas sa démarche rigoureuse pour donner une voix au tambour destiné au chef, à partir du choix de l'arbre dans la forêt jusqu'à la livraison de l'instrument terminé. Nous nous sommes particulièrement attachés à faire apparaître la logique de pensée qui permet à ce facteur de conduire concrètement son travail de bout en bout.

ABSTRACT

Birth of a Mangbetu slit drum. From the craftsman's hand to music and dance. *The slit drum plays a central role in Mangbetu society and its making thus requires special attention. We describe the different stages in the crafting of such an instrument as they were related to us by Mabondane, a drum maker of repute. We follow his strict methods, step by step, from the choice of a forest tree to the instrument's delivery to the chief for whom it had been intended. We attach particular importance to the logical thinking that enables the instrument maker to carry out his work from start to finish.*

SAVEURS DE SAVANE

Vincent Dehoux

à Simha Arom

«Lisant des livres, je comprends;
au contact de la vie de brousse, je souris.»
SIMHA AROM (1973:28)

Préambule

J'effectue (1982) une mission dans l'extrême sud de la République Centrafricaine, auprès d'une petite population riveraine de l'Oubangui: les Gbanzili. La seule façon de les atteindre étant de remonter le fleuve en pirogue, j'ai dû passer au préalable un certain temps dans la petite ville de Kouango pour y rechercher un équipage et y sélectionner mon embarcation. Durant ces préparatifs, j'occupais mes temps morts par des enquêtes auprès des habitants des différents quartiers et des musiciens que j'avais l'occasion d'y rencontrer. Les langues pratiquées étant fort éloignées de celles que j'avais l'habitude de fréquenter, j'étais toujours muni d'un petit magnétophone à cassettes au cas où, dans le feu de l'action, je me trouverais face à des termes impossibles à me faire expliquer, pour le moins dans la langue véhiculaire le sango. Je prenais ainsi l'habitude d'enregistrer intégralement les explications collectées afin de me les faire traduire ensuite par le gardien de la petite case que j'occupais alors.
En voici un court extrait qui déterminera une décision riche de sens. Pour faciliter la lecture de ce texte « à deux vitesses », j'ai adopté la convention suivante les interventions précédées d'un petit tiret [-] *utilisent une langue compréhensible de tous: « eux » (nos informateurs) et « nous » (mon interprête habituel, Séverin, et moi-même). En revanche, celles qui débutent par un long tiret* [—] *ne le sont que d'eux. Je conserve, dans cette traduction, certaines tournures du français local telles qu'elles ont été utilisées par mon traducteur avec, et si le besoin se fait à mon avis sentir, leur correspondance dans un français plus conventionnel entre parenthèses.*

- « Louis: Normalement, il faut un orchestre constitué d'au moins douze trompes pour que nous soyons sûrs de jouer correctement. Les musiciens, ici, ont dû jouer seulement avec neuf... «Entre-temps» (*comprenez « jadis »*), il y avait un camp d'initiation où les jeunes gens initiés avaient à apprendre tout ce qui concerne le maniement de ces trompes, vraiment tout...

- Vincent: Quel est le nom de chacune des trompes ?
- Louis: Le nom de la plus petite trompe signifie «homme».
— Bon, qu'on m'apporte le panier des trompes que je puisse me remémorer... Oui, c'est cela ! Tout le paquet. Quelle histoire ! Mais est-ce que je m'en souviens au moins ?
- Le nom de la deuxième veut dire «le cadet de l'homme»... celui de la troisième, et bien... il signifie... «la troisième», mais un peu seulement... Quant au nom de la quatrième..., et bien... il exprime très exactement «quatrième», au contraire de la troisième pour laquelle c'était «troisième»..., mais un peu seulement...
— Bon ! Jusqu'ici, je m'en tire...
- Celui de la cinquième signifie...
— Arrh ! Et qu'est-ce que je vais bien pouvoir raconter maintenant ?
— un acolyte: Tu n'as qu'à répéter «djakindja», tu sais...
- Louis: «djakindja», c'est le nom de la cinquième trompe !
— Et pour les autres, qu'est-ce que je vais faire ?
— l'acolyte: Tu n'as qu'à donner des noms... ceux des fils du chef... non ?
- Louis: La sixième trompe, c'est «Suiganian» (nom du fils aîné du chef, m'expliquera plus tard mon traducteur). La septième trompe, c'est «Wakanga» (nom d'un fils cadet du chef, idem)...
— Il manque trois trompes... Mais j'en ai vraiment assez maintenant... Alors là, c'est fini: on n'est pas dans un camp d'initiation, tout de même !»
Il se lève, regarde les trompes et s'en va...

Voici donc l'affaire pour laquelle mon interprète m'avouera tout simplement «ils ne savent plus quoi inventer, là vraiment !» De quoi ébranler mes convictions les plus profondes. Mais quelles vérités avais-je cru jusqu'à présent débusquer ? A ce moment, je tenais mais non sans crainte, à en avoir le cœur net et ma décision fut rapidement prise: laisser tourner coûte que coûte un petit magnétophone durant les conversations que j'aurai dans les différents villages traversés, et ce, pour les deux mois que durerait cette mission. J'étais sûr qu'en dehors des langues comprises de tous – le sango et dans une moindre mesure le français – et dans lesquelles se diraient les choses pour Séverin et pour moi-même, les habitants se communiquaient dans leur langue des affaires immédiates autrement plus importantes peut-être mais qu'eux seuls étaient à même de comprendre.
Le résultat ? Je l'ai gardé jusqu'à présent pour moi: des heures et des heures de conversation révélatrices d'une «manière d'être ensemble» bien particulière et de cette ethnologie que les personnes visitées mènent sur notre compte. Et pourquoi serions-nous donc les seuls à le faire ?

- «Vincent: S'il y a un événement à célébrer, quelle musique joue-t-on ?
— Pauline, en aparté pour ses compagnons: Il faut y aller «*molo-molo*», il faut dire les choses tout doucement, tout doucement alors...
le chef réfléchit. Il hésite, se dit «*coincé*» et demande à l'assistance de l'aider...
- Vincent continue: S'il arrivait, par exemple, qu'un homme tue un éléphant, ou une panthère ?

- le chef: Le nom de la chanson, c'est...
— puis, à l'assistance: Ne m'abandonnez pas, tendez moi la perche!
— quelques uns disent entre eux: Zongbo-zongbo.
— le chef: Hein? Mais qu'est-ce que ça vient foutre?
Et il interroge le vieux Bernard, qui intervient à son tour:
— Nous y voici! vous avez oublié pas mal de choses. Et maintenant, c'est vers moi que vous vous tournez pour me questionner!... Et si je mourais, vous vous adresseriez alors à mon esprit?
— quelqu'un: Est-ce que ce travail va bientôt prendre fin? On est vraiment accablé, là...
— le chef à Bernard: Dis-moi, s'il te plaît, quels sont les chants... lorsqu'on ramène au village une tête de buffle... une «pointe» (*une défense d'éléphant*)... une panthère?
— Bernard: Ne cherchez pas! J'ai presque tout oublié. C'est bien simple: la plupart des chants, on les a de toute façon «trichés» (*traduisez: «copiés»*) du côté Zaïre.
— quelqu'un: On prépare une boisson pour les gens avant de faire sortir les pointes de l'éléphant ou la panthère entière, c'est tout ce que je sais... j'ai raison, non?
- le chef insiste: Sakaguonda, c'est le nom du chant.
Ils discutent... et disent que ça vient du Zaïre... Ils n'arrivent pas à trouver le nom... le chef insiste: Sakaguonda.
— Victor: Vous voyez qu'on nous force à chanter! Il est déjà tard dans la journée et le soleil chauffe... On n'y arrive pas, alors acceptons ce titre! On n'a pas le choix... on est acculé... alors acceptons l'idée et prenons ce titre!
— le chef: Si vous avez quelque chose qui tombe du ciel sur votre langue, entonnez-le, on va «démerder» (*entendez: «se débrouiller»*)!
Une vieille femme chantonne...
— le chef: Ah bon, c'est comme ça?
- la vieille continue de chanter, puis explique: Si tu pars en chasse, que tu n'arrives pas à tuer un gibier, tu vas rentrer au village car tu ne resteras pas pour vivre continuellement en brousse!
- Séverin: Est-ce qu'on peut danser dessus?
- le chef: Lorsqu'on chante, on danse en même temps. Chez nous, on danse sur tout ce qu'on fait...
— Tout de même, ils ont de ces questions!
— quelques hommes dans l'assistance: On ne se retrouve pas... est-ce qu'on va arriver à mettre un terme à ce travail?... Va-t-on s'en sortir?... Comment faire?...
— l'un d'entre eux: De toute manière, ce sont surtout les femmes qui chantent en cas de deuil, pas nous les hommes, ce n'est pas notre affaire... Alors, on veut bien donner «le coup de la main» (*un coup de main*), mais pas plus...
— Victor, à un enfant: Ramène-nous les deux tambours.
— puis, à l'assistance: Et vous, est-ce que vous n'avez pas d'oreilles pour entendre ce que les étrangers nous demandent?

— Pauline dit aux gosses: Poussez-vous de la poutre (*sur laquelle les Gbanzili frappent leurs formules rythmiques à l'aide de petites baguettes*)... et cherchez des baguettes...
— le chef et Bernard: Vous, les femmes, chantez-nous quelque chose du répertoire Dakpa... Que diable, vous pleurnichez... Chantez plutôt un chant de tristesse, comme si un cadavre existait ici même! Nous saurons comment nous y prendre après pour répondre aux questions...
— une vieille: Qui est mort? Excusez-nous, nous les femmes. Il faut qu'on sache de quoi il est exactement question pour composer un chant! S'il y a un mort il faut nous le dire, enfin!
— une autre vieille: Si parmi vous les hommes, quelqu'un connaît un chant du répertoire Dakpa, il lui appartient d'entonner ce chant, on va l'aider pour continuer.
— la première vieille, en aparté: Qui est mort, au juste? Et de toute façon je ne suis pas sûre que les gens de Tagiro nous aient rapporté les tambours, pas du tout sûre... on n'avait pas à leur prêter... comme d'habitude!
- Séverin et Vincent: Si vous n'arrivez pas à répondre à nos questions, dites-le nous franchement, on passera à autre chose!
- le chef: S'il y a un cas de deuil, si l'on apprend le décès d'un parent lointain... Et bien, c'est surtout les femmes qui chantent en pleurant, mais pas nous les hommes.
Ils s'installent pour chanter au milieu d'une discussion se faisant peu à peu agitée.
— Sophine: Où est-elle Antoinette? Et pourquoi ne vient-elle pas?
— le chef crie: Toi, Antoinette Liemba, viens vite... on va commencer à chanter... Qu'est-ce que tu fous... tu ne peux pas venir?
— quelqu'un dans l'assistance: Ce travail s'éternise... il fait maintenant de plus en plus chaud, on n'en peut vraiment plus... ça ne va pas bientôt finir?
— le chef: Chantez, vous les femmes, j'expliquerai la chanson...
— une vieille: Donnez le rythme sur le long bâton qui est par terre!
— un gosse arrive et dit tout bas au chef: Antoinette refuse de venir.
— le chef, à voix haute: Toutes les femmes sont maintenant réunies... Il faut chanter,... c'est un travail. Si les femmes ne donnent pas un coup de main... et si on nous donne après des cadeaux, il ne faudra pas que les feignantes se plaignent par la suite!
— Pauline: Débrouillez-vous pour nous succéder. Si quelqu'un a la voix enrouée, qu'un autre reprenne... amenez-nous les bâtons... mais si après le travail, nous ne sommes n'est pas satisfaites, André, tu seras visé... André, si ton «patron» ne nous satisfait pas, c'est à toi qu'on s'adressera, tu verras bien!
Ils coupent les petits bouts de bois pour faire des baguettes.
— quelqu'un: Antoinette, elle arrive!
— le chef: Antoinette, approche-toi de moi avec ton cousin Gondo, entonne la chanson... Allez-y, j'expliquerai la chanson ensuite.
— Antoinette: Toi, Victor, mets toi bien dans la tête que ce travail ne te convient pas, parce que tu es trop jeune. Il est pour Bernard!

Le chef demande instamment la parole, il a visiblement quelque chose d'important à faire savoir. Le silence se fait, quelques minutes passent.
— le chef: Ce travail qui nous vient aujourd'hui, et bien, c'est le genre de travail que j'ai déjà eu dans le village de Kosotro, sur la piste... Vous vous souvenez, non? Les gendarmes m'ont posé de multiples questions, parce qu'il y a eu un homme tué dans le secteur. En tant que responsable, j'ai été convoqué là-bas, à la sous-préfecture... Et bien, j'imagine que c'est... Enfin je pense que c'est la suite de cette vieille affaire dont j'ai eu à répondre, jadis. Faites bien attention, car ils s'y prennent indirectement, et les questionnaires sont vraiment difficiles. Mais il doit y avoir des recoupements... Pour nous abrutir ils ont commencé tout doucement par la question des chants puis ils sont venus à ceux que nous faisons à la naissance des jumeaux... je vous dis que bientôt il sera question des jumeaux eux-mêmes, puis enfin de nous! Des jumeaux, comme c'est sournois tout de même!
— des voix dans l'assemblée: Chauffez un peu la peau du tambour, parce que c'est faible!
— quelqu'un: mais où est donc passé le second tambour?
— le chef: on va essayer de terminer la première chanson quand même avant de passer à une autre... démarrons la première chanson...
— tous demandent à Victor: Donne-nous le rythme...
— un homme: Cette chanson, mon beau père l'aimait beaucoup... Je me souviens encore, lorsque j'étais un petit enfant...
— un autre: Vas-tu te taire? Toujours à rapporter les histoires de ta propre famille! On n'en a rien à faire ici!
— quelqu'un dans l'assemblée: Si on nous donne l'ordre de chanter, nous le ferons! Sinon, nous nous en irons!
— la vieille: Apprêtez-vous à chanter....
(Séverin tout bas à Vincent: la «maman», je pense qu'elle en a marre...)
— la vieille: Est-ce que vous ne pouvez pas vous presser un peu qu'on finisse?
— Bernard: Il faut que tout le monde chante pour qu'il y ait un maximum de voix.
— Antoinette: Jadis des gens sont venus comme ça... on a tout fait pour eux... on a chanté... On n'a même pas eu un petit cadeau...
— Bernard se retourne: C'est pour cela que moi non plus, je ne veux pas chanter... Allez, je m'en vais!
— le chef: Voilà, vous nous découragez. Je compte sur vous et chacun part sur la pointe des pieds... Si vous avez honte de chanter, permettez que je demande un peu d'argent pour acheter à boire. Comme ça vous chanterez ensuite gaillardement! Et toi, «maman», ça suffit! Ce n'est pas parce que tu prends tout à la légère, qu'il faut sans cesse rigoler...
— une vieille: Toi, le batteur, joue bien le tambour parce que le rythme est mal parti, vraiment...(puis, elle commence à glousser)...
Des reproches se font entendre...
— la même à l'assistance: Il faut quand même qu'il nous joue le rythme Dakpa qui appartient aux Gbanzili, non?
— au joueur du petit tambour: Et toi, dépêche-toi de nous donner le rythme...

— une autre vieille, au joueur du petit tambour: Lui, «il ne connaît pas jouer»... Et d'abord, depuis quand joue-t-il, qu'il se permet aujourd'hui?
— puis, aux enfants qui entourent l'assemblée: Vous, les enfants, vous connaissez des rythmes qui ne sont pas nôtres. Alors, foutez-nous la paix, une bonne fois pour toutes!
Ils se lèvent tous pour danser.
— le chef: Non, asseyez-vous, on n'a pas besoin de la danse pour l'instant. Victor, entonne la chanson!
— Bernard et Victor: Si les choses traînent, c'est parce qu'on n'a pas bu. Que les étrangers nous offrent deux ou trois bouteilles de mbako (*alcool de manioc*)! Nous allons commencer par nous détendre un peu...
[...]
Ils se mettent à chanter...
[...]
- Séverin (après l'enregistrement): Combien de chants avez-vous chantés?
- le chef: Trois chants.
- d'autres, en même temps: Quatre.
— un participant: Plus de quatre, c'est sûr quand même... ou je me trompe?
— le chef: Ca suffit! Qu'on me laisse un peu réfléchir!
— quelqu'un: Les amis, je vous parie qu'on «reprend à zéro»...
— Pauline: Pourquoi êtes-vous tous là à regarder comme des brutes sans chanter? J'en ai assez! C'est toujours le même chant qu'on chante, vous n'en connaissez donc pas d'autres?
— un chanteur: Il n'y a pas à chercher du matin jusqu'au soir... On ne connaît que ce chant-là!
— une voix dans l'assistance: Et si l'on écoutait ce qu'on vient de chanter sur la machine (*le magnétophone*)?
- Séverin: Choisissez un chant connu de tous, par exemple. Mettez-vous à chanter sans tenir compte de la machine.
— le chef: Et bien, je suis sûr que c'est la suite de l'affaire du village Kosotro... Vous ne voulez pas me croire, tout le monde s'en fout! Mais je l'aurai dit et répété, tant pis pour vous! A mon avis, il serait meilleur de choisir quelqu'un qui réponde pour tout le monde... Comme ça, il ferait toujours les mêmes réponses! Ou alors, qu'on se mette d'accord avant de parler pour savoir quelle réponse on donnera... Croyez-moi si vous voulez! Après tout, ce n'est plus mon affaire. Je vous dis que c'est la suite de Kosotro. Vous ne vous en souvenez plus, tandis que moi, je m'en souviens encore très bien: les gendarmes sont venus et ne m'ont pas lâché... Continuez à répondre n'importe comment si vous y tenez, moi, je me tiens sur mes gardes!»

Inutile de continuer plus avant. On comprendra la qualité des informations recueillies à partir d'un questionnement pur et simple en dehors de toute implication quelque peu personnelle dans la vie des êtres auprès desquels on vient recueillir une parcelle de savoir. Et comment en offrant ce seul mode de communication peut-on espérer obtenir mieux?

«La transmission du savoir ne passe jamais par une formulation de type pédagogique (écoute ! Fais attention ! Vois ! Il faut savoir que...), et on attend que l'enfant se heurtant à des situations concrètes où seule la réflexion et l'acquisition du savoir peuvent lui permettre de s'orienter, de prévoir, de décider et d'acquérir ainsi une véritable autonomie, se montre lui-même pour écouter et retenir le dit et le non-dit, tout ce qu'il convient de savoir et de comprendre. Dans ces circonstances, le travail par questionnement n'aboutit à rien. Tout au plus on lasse les interlocuteurs à moins qu'ils ne préfèrent dire oui à tout, pour en finir au plus vite.»[1]

Première variation

Le vécu sur le terrain – durant des périodes suffisamment longues, s'entend – nous permet de remettre en jeu bien des manières de penser que l'on croit nôtres, qui soi-disant coulent de source, mais ne sont le plus souvent que de vulgaires préjugés, des idées qui s'imposent et pour lesquelles on n'a eu ni la force ni l'envie d'en vérifier et la véracité et le fondement. Aux questions ponctuelles qui ne méritent que des réponses ponctuelles, se substitue lors de longs séjours, la mise en place de processus dans lesquels on entre, on s'installe avec d'autres personnes, et l'on ressort modifié: des époques et des histoires, de véritables «tranches de vie». Si l'on sait bien ce que l'on cherche, les manières de le trouver sur place sont souvent inattendues, et amènent à réviser nos idées inconsciemment les plus ancrées.

J'enquête auprès de Georges Sérendopé (1986). Il m'a fallu de multiples allées et venues pour le trouver. Tous les Ngbaka-Manza connaissaient-ils eux-mêmes pareillement son existence ? C'est difficile à affirmer, malgré les villages traversés et les multiples enquêtes menées auprès des habitants de la région. Comme bien souvent en pareil cas, il n'y a pas de consensus vérifiable. Non que les gens ne sachent pas, mais plutôt que nous les mettons en demeure, sans nous en douter, de répondre sur le champ à une question qui demande réflexion parce qu'elle peut prêter à confusion. Pourquoi portais-je intérêt aux orchestres de xylophones (les Ngbaka-Manza utilisent des orchestres de trois xylophones possédant chacun une technique de jeu et un clavier particuliers)? Dans quel but exactement? Désirais-je tout simplement voir les instruments pour les acheter ou encore organiser une «fête» dans laquelle les villageois les joueraient ? Et pourquoi surtout ? Il faut un peu de temps, que l'on comprenne la portée véritable des questions posées et bien entendu que l'on apprenne à qui l'on a affaire précisément.

Je suis maintenant chez Georges. Il est déjà vieux mais mène le village dont il est le chef avec autorité. De sorte que je travaille surtout avec lui et un peu avec

[1] P. Roulon, Discours d'ouverture de soutenance de Thèse d'Etat intitulée «*Une société d'autosubsistance et d'abondance alimentaire dans la savane centrafricaine: les Gbaya 'Bodoé'*». Sorbonne, Université Paris V (30 juin 1992).

d'autres – comment faire autrement ? – et agis en tenant obligatoirement compte de ses avis: tout le monde fait d'ailleurs de même, ici. C'est ainsi que j'ai essayé de le mettre un peu à la méthode du «play-back»[2], peine perdue, quelque chose ayant l'air de toujours le gêner. Mais il est très conciliant et a compris par mes différents essais, que je désirais comprendre précisément le fonctionnement de la musique des Ngbaka-Manza. L'occasion pour lui de mettre peu à peu sur pied «sa» méthode de «play-back», de véritables leçons durant lesquelles il me démontrait comment agir avec les mailloches sur les différents xylophones, quelles manières de faire cela mettait en jeu et, plus loin, s'abandonnait à l'évocation de quelques anecdotes liées à son apprentissage. Tout allait bien ainsi, et j'aurais pu continuer de la sorte si je n'avais, sans le savoir, dévié le cours des choses pour une enquête que je croyais alors subsidiaire mais qui ne l'était nullement dans son esprit.

Georges Sérendopé était reconnu pour ses talents de facteur de xylophones, activité qui pour moi complétait naturellement le reste: il était musicien-interprète et, ce qui tombait sous le sens ici, plus ou moins facteur. La différence étant qu'il l'était beaucoup plus que moins. Prévenu de mes souhaits, il se préparait visiblement à aborder une part de son savoir autrement plus signifiante que son activité d'interprète. D'autant que je tenais absolument à l'accompagner dans ses allées et venues: qu'il me montre en forêt comment choisir l'arbre à partir duquel on dégrossit puis on travaille les lames, la taille effective de celles-ci, mais aussi la recherche des cocons d'araignée qui serviraient à la confection des mirlitons. Je m'engageais là dans une histoire réellement dangereuse, ainsi que je m'en apercevrai au fur et à mesure. Il fallait tout d'abord se préparer mentalement pour mener ces activités en brousse, un espace étranger aux êtres humains – au contraire du village – habité et traversé par des génies de tout poil qu'il faut, vu leur puissance, se ménager. D'autant qu'on ne va pas là en promenade, mais dans le but bien précis d'y prélever un «être vivant» y demeurant: un arbre. En tout état de cause, il faudra d'une manière ou d'une autre pouvoir s'en justifier auprès des «occupants» des lieux. Mais nous n'y sommes pas encore: avant tout, il convient de se préparer. Ne pas manger n'importe quoi, éviter tout rapport sexuel, et d'autres attentions encore sur lesquelles Georges se confiait toujours à demi-mot et quelque peu gêné, me laissant imaginer ce que je l'amenais à observer tout en me demandant d'agir de même... Espérant peut-être que, conscient de la gravité de la situation, je renoncerai à mes projets ou, pour le moins, les remettrai à plus tard. Visiblement, ce n'était pas le moment. Pourquoi, si ce n'est qu'il ne s'était pas préparé à l'idée ? En tous les cas, je touchais un point autrement plus sensible que celui consistant à tapoter les lames d'un xylophone... (Dournon-Taurelle et Dehoux 1978: 79-82).

---

[2] Il s'agit d'une méthode d'enregistrement dont les principes d'utilisation comme l'emploi méthodique sur le terrain sont dus à S. Arom. Je l'ai, à mon tour, largement utilisée dès 1977 dans mes recherches sur les musiques centrafricaines. Concrètement, cette méthode rend possible, à même le terrain et à l'aide d'un équipement conventionnel léger et courant, la séparation des parties constitutives d'une polyphonie ou d'une polyrythmie par un jeu d'enregistrements successifs. Cf. Arom (1976), Arom (1985: 196), Dehoux (1986: 125), notamment.

«Confrontation sensible à des phénomènes qui font la différence, et connaissance technique du repérage: le classement des identités; c'est malheureusement là le plus souvent que se situe le discours spécialisé: la neutralité objective de l'information, là où on attendrait la technique du mode d'emploi, comment on en fait le tour, ou plutôt on attendrait de celui qui s'y attarde que plus que quiconque il nous dise comment on n'en fait pas le tour, ce qui vrille et le retient» (Zimmerman et Dehoux 1978: 10).

Deuxième variation

Il s'appelle Dominique Bawassan, B.D. comme il se plaît à se nommer lui-même. Il est Manza et habite un petit village, près de la ville de Sibut, au centre de la République Centrafricaine. Je le connais et le visite depuis 1983, date à laquelle nous l'avons débusqué Simha Arom et moi-même... Encore une personnalité que j'apprendrai à connaître et dont l'histoire transpirera peu à peu du travail mené avec lui au fil des ans.

Curieusement, Dominique ne possède pas son propre instrument de sorte que nous nous trouvons dans l'obligation d'emprunter celui de l'un de ses «élèves» qui maintenant nous tourne autour (1983) dans l'espoir de montrer ce dont il est capable. Rien que de très logique: nous sommes ici encore dans le domaine de la musique. Mais, à partir de là je commençais à dériver de mon objet – «comme d'habitude» allais-je écrire et quoi de plus naturel lorsqu'on travaille avec des musiciens non professionnels ? Dominique est célibataire et, vu les coutumes les plus ancrées, on en reste ici étonné. A voir sa case, on se demande aussi comment un villageois respectable pourrait encore y vivre. Vivre est beaucoup dire puisqu'il passe le plus clair de son temps à chasser dans la savane... Enfin c'est ce qu'il affirme en éclatant de rire! Bref, il ne fait pas comme tout le monde ce qui semble compréhensible, d'ailleurs, puisqu'il n'est pas originaire du terroir où il vit maintenant. Les raisons qui l'ont poussé à quitter son village d'origine ? Elles sont maintenant très largement «oubliées» et il n'en parle lui-même jamais... Faisons comme si de rien n'était... Le plus curieux dans tout cela étant qu'il ne s'attire aucune indifférence, au contraire: les hommes l'aident régulièrement à remettre en place les pans du toit de sa case qui partent en miettes. Quant aux femmes, elles discutent entre elles de la question de l'épouse; il semble, à les entendre le tancer subrepticement, de plus en plus inconcevable qu'il vive encore seul. La raison de ces attentions qui lui sont manifestées et dont je suis resté malgré tout, longtemps interloqué ? Sa dextérité instrumentale: quoiqu'il touche, le xylophone, la sanza, le tambour de bois ou les tambours à peaux, il demeure toujours imbattable. Et j'ai longtemps eu l'impression qu'il jouait devant les villageois rien que pour leur montrer qu'il ne leur serait pas facile de lui trouver de remplaçant! Jusqu'au moment où, par recoupements progressifs, je me suis aperçu que ces démonstrations avaient toujours lieu lors de ses retours de brousse... c'est-à-dire...comme s'il s'entraînait

justement.là bas. Et alors ? Nous y sommes il ne le fait donc pas «chez nous» mais «chez eux», non plus chez les hommes mais au royaume des génies... Et pour beaucoup tout s'explique alors. Bien entendu, personne ne vous en parlera franchement, on en sourit plutôt :
— «qu'en pensez-vous ?
— Et vous donc ? »
Et d'éclater de rire en chœur...

De là imaginer que ses instruments, ils les conserve et les joue bel et bien, mais «là bas», il n'y a qu'un pas que beaucoup ont franchi depuis longtemps même si personne n'en parle ouvertement. Comment ses dons s'expliqueraient-ils autrement ? On ne cherche pas de preuves pour tirer cette histoire au clair, à quoi bon, d'ailleurs ? Et puis c'est dangereux. Simplement, on écoute attentivement, à chacune des «apparitions» de Dominique, ce que sa musique un peu «céleste» raconte... Voir si elle ne contiendrait pas de message «personnel». J'aurai l'occasion au fil du temps d'en savoir quelque chose.

Troisième variation

Je pousse mon enquête chez les Gbaya (janvier 1977) au hasard de mes allées et venues dans des villages tous relativement proches les uns des autres. Il y a bien entendu le tambour. Pire, le «tam tam», comme il m'a été dit et répété, de peur que je ne sache de quoi il s'agissait au juste. Il accompagne les chants et la danse : un *must*, surtout le samedi soir, à ce qu'il paraît... J'ai découvert aussi avec une certaine satisfaction je dois le dire, un *mvet*. Mais, c'était sans compter sur les jeunes villageois. Ils connaissaient bien entendu son existence et n'attendaient qu'une seule chose, mais sans oser l'espérer encore : que son vieux propriétaire le fasse sonner, voir... Pour peu qu'il se mette aussi à chanter... Ces chants bizarres qu'il était l'un des seuls à connaître... On n'a pas fini de s'amuser ! Et j'ai débusqué la *sanza*, et avec elle, les «sanzistes». Si la première résolvait mes problèmes de matière musicale, les seconds allaient m'apporter inévitablement la panoplie des problèmes les plus divers. Sans le savoir, je m'engageais dès ce moment à m'investir dans le règlement de la multitude des tracasseries quotidiennes des plus banales – était-ce d'ailleurs si évident ? – aux plus sérieuses, soi-disant. Celles-ci me révèleront toutefois une qualité d'esprit bien particulière (cf. Dehoux 1986).

Maintenant nous faisons un peu de sanza. Nous, c'est-à-dire Étienne Ngbozo, Joseph Samba, Daniel Ngadiké, Maurice Sulé et quelques autres également, dont Singa Arone qui s'est de façon autoritaire déclaré mon informateur personnel et que j'ai laissé bien évidemment faire n'étant pas le seul à trouver là un juste retour des choses : comme je le lui avais dit, n'avais-je pas été envoyé ici, en Afrique profonde, par quelqu'un qu'il considérera, bien que demeurant fort loin, comme son «homonyme» : Simha Arom. Il me le répétera dès lors à satiété. Et, pour le reste, pourquoi me retrouver précisément avec ces villageois-là ?

En réalité, je ne saurai dire qui au juste a emporté la décision de leur présence... Je contribue à notre activité musicale comme je peux en apportant, par exemple, mes critiques que je voudrais constructives. Ainsi, ai-je constaté que Maurice Sulé chante faux. Je fais écouter les enregistrements à ses compères, leur glissant quelques mots, à l'occasion. Ils sont d'emblée satisfaits: je reconnais la voix de Maurice. Nul doute, je suis dans le vrai, c'est bien de Maurice Sulé qu'il s'agit-là. On reconnaît bien le timbre particulier de sa voix, sa manière de chanter aussi. Un point c'est tout: pour moi, il chante faux, pour eux, c'est Maurice. Depuis le temps qu'ils le côtoient quotidiennement, ils ont appris à connaître ses manières tout de même!... Et quant à moi, à la bonne heure, je fais des progrès, reconnaissant maintenant son style. Nous en resterons là ce n'est pas un problème, tout le monde ici le connaissant. Il y a en revanche et selon eux, des affaires autrement immédiates à régler. Et les voilà de nouveau à me parler du cas Ngadiké... Je connais son nom? Oui, «za ko fio» ce qui signifie «la place de la mort», c'est tout dire: un croque mort... Et bien, les paroles qu'il chante font trop souvent référence au gibier manqué à la chasse, chasse qu'il pratique en solitaire – raison pour laquelle d'ailleurs il s'absente si souvent de nos petites réunions. En somme, l'appétit de viande de Ngadiké demeure inassouvi et c'est préoccupant... Il n'est pas question de se créer d'ennui avec un individu de cette espèce, c'est trop grave. On me demande d'y penser, voilà tout... Et plutôt de façon urgente. C'est autrement plus important que le timbre de la voix de Maurice, tout de même!

Quatrième variation

J'essaie d'autres pistes (mai 1977) pour connaître un peu mieux la musique de sanza que maintenant j'enregistre autant que faire se peut, mais surtout conserver aux réunions avec les musiciens un caractère toujours attrayant pour eux. J'aimerais, par exemple, enregistrer le répertoire dans son intégralité pour connaître les différentes pièces le constituant. Cela semble d'emblée facile: sur le principe on tombe d'accord, sur la réalisation également. Ceci dit, il y a comme une idée qui se fait jour inexorablement au moment de jouer: on interprétera telle pièce. En conséquence, c'est Naa-bua qu'on enregistre toujours pour le moment. Par contre je n'ai aucune version de la pièce Naa-koré. Jusqu'à quand? Que se passe-t-il au juste? Rien Ils me font comprendre que c'est comme ça, que je n'ai qu'à m'occuper et ça passera (cf. Dehoux 1986: 70). Patience...

Je voudrais également l'avis des musiciens sur ce que nous enregistrons et savoir si tout est à conserver, ce dont pour ma part je doute. Nous écouterons donc les bandes déjà enregistrées, une chance pour moi d'avoir leur opinion. Au fur et à mesure, là aussi, je prends conscience des critères qui guident leur réactions: si de mon côté j'écoute en poursuivant une certaine esthétique du résultat sonore, du leur, ils s'interrogent sur les souvenirs gravés par le magnétophone:

où cela se passait, avec qui exactement, après ou avant quoi... L'occasion pour eux de revenir sur des considérations ayant trait plus ou moins directement avec la pièce enregistrée: l'histoire de tel ou tel individu présent, les anecdotes attachées à ce moment, cette période... Et plus loin l'état des champs, celui de la chasse... L'intérêt manifesté à mes enregistrements était celui que l'on accorderait peut-être aux photos d'un album de famille... Une gazette locale rappelant des histoires, et des histoires bien vivantes.

> «On vient d'ouvrir une vue décisive: que l'histoire est faite de nuages de récits, récits qu'on rapporte, qu'on invente, qu'on entend, et qu'on joue; que le peuple n'existe pas comme un sujet, qu'il est un amas de milliards d'historiettes futiles et graves, qui parfois se laissent attirer jusqu'à constituer de gros récits, parfois se dispersent en éléments divagants, mais qui en général tiennent à peu près ensemble en formant ce qu'on appelle la culture d'une société civile» (Lyotard 1977: 39).

Martha, my dear (cinquième variation)

Je dois reconnaître leur mémoire musicale: on écoute un enregistrement, et les musiciens disent assez rapidement le lieu et le moment de l'enregistrement. Ils ont pour cela des repères que je n'imaginais pas... S'agit-il toujours de mémoire?

Cela fait déjà un moment (octobre 1977) que je sens une légère animosité à l'égard d'Étienne, animosité que je suis loin de partager vu ses talents de musicien... Et pourtant tout le monde a l'air d'en avoir simplement un peu assez. Qu'il ait des problèmes avec sa femme, Martha, c'est son affaire mais qu'il aille en bassiner tout le monde c'est une autre histoire, surtout qu'il le fait en chantant: quel que soit le thème d'une pièce, son esprit, il y va de ses pensées pour elle. Quand il s'agit d'un chant «d'épanchement» collectif, passe encore, mais pour cette pièce dans laquelle on «pleure les souffrances de l'orphelin» par exemple, ça n'a plus rien à voir, il exagère! Ceci dit, entendre ce qu'Étienne raconte au sujet de Martha devient ainsi, pour les musiciens, un moyen leur permettant de trouver à l'écoute des enregistrements, la date de chacun selon qu'il corresponde à une période de vie commune, de séparation, ou bien d'adoration de son «oiseau des îles». Qu'y puis-je? Et bien certainement déjà une chose: cesser de l'encourager en écoutant, et lui faisant écouter sur mon appareil à cassettes, «ma» chanson qui parle également de Martha «Martha my dear» des Beatles. Voudrais-je l'encourager que je ne m'y prendrai pas autrement... Un comble, non? Surtout qu'à force de l'écouter attentivement il déchiffre dans le texte anglais des ressemblances avec les assonances du vocabulaire gbaya. C'est ainsi que d'après lui, certains passages de «ma» version racontent comment Maurice trousserait les jeunes filles près du marigot de Mbaginda! Une nouvelle occasion pour Étienne de la faire écouter à bien de ses collègues. Maurice, rendez-vous compte... Est-ce bien vrai? On demande à voir...

Sixième variation

Ma première leçon d'ethnomusicologie de terrain m'a été donnée par Simha Arom en 1976 lorsque, me préparant à ce qui serait ma première mission en République Centrafricaine, ne me réclama expressément qu'une chose: lui rapporter de la musique qui soit bonne. Cela me semblait, la belle affaire, évident. Ma connaissance, en ce domaine, résultait alors essentiellement de l'écoute attentive des disques de musique traditionnelle produits par les collections existantes: OCORA, Unesco, Musée de l'Homme, Folkways, sans oublier quelques unes ici plus souterraines comme Dum-Dum, pour ce qui concerne les musiques de l'Inde, et d'autres plus hypothétiques qu'un Gabriel à la FNAC de Paris – un maître en la matière – se chargeait de commander. A raison de quelques livraisons annuelles, chacune d'elles satisfaisait mon appétit et confortait mon opinion: il était sûr que «là-bas» se jouaient des affaires absolument exaltantes, ce que les textes confortaient et les quelques photographies, plus alléchantes les unes que les autres, confirmaient. N'y était évoqué aucun des problèmes ayant trait à une quelconque fragilité des témoignages ou surtout à la difficulté qu'il y avait de les recueillir. On laissait supposer, par là même, une jouissance de tous les instants. Ce pourquoi je comprenais mal Simha: j'attendais plutôt de lui une foule de conseils, de la prise de son à la collecte d'informations; de conseils, également, sur les choix à effectuer et les priorités à traiter; d'autres enfin sur la manière de se préserver de l'envahissement inévitable de personnes dont une des manifestations immédiates consisterait – je le pensais alors – à m'assaillir littéralement. Simha paraissait pourtant ruminer son «affaire» de longue date. Quelque part je pense maintenant que celle-ci était d'une part, impossible à me faire comprendre, et que de l'autre, il ne voulait pas porter de coup trop violent à mon enthousiasme et mon ardeur, certain que la suite de ma formation ethnologique serait bien menée par ces villageois Gbaya auprès desquels j'allais me rendre. Bref, je me rendrai compte du fond des choses, suffisamment tôt, c'est-à-dire une fois sur place et surtout avec les Gbaya.

> «Chaque ethnographe vit sur le terrain une expérience unique. Certes il profite de l'expérience de ses devanciers, de l'enseignement qu'il a reçu et des instruments et techniques du métier, mais l'instrument principal de son travail c'est un ensemble de rapports personnels au moyen desquels il se branche sur un réseau culturel particulier. Cet instrument-là l'ethnographe ne l'apporte pas dans ses bagages, il n'en apporte même pas le modèle: on ne construit des rapports personnels qu'en laissant autrui participer, selon ses idées et ses sentiments, à leur construction» (Sperber 1982: 45).

Auprès d'une communauté de pygmées Aka: nous écoutons une prise en «play back» qui vient d'être effectuée, à l'aide d'un haut parleur et de petits casques pour Simha Arom et moi-même ainsi que certains des pygmées que nous questionnons et dont nous observons attentivement les réactions. De gauche à droite Joseph Mogalima, Séverin Gourna, Simha Arom et moi-même (région de Mongoumba, République Centrafricaine 1983). Photo: Jacqueline Bossard.

Septième variation

J'ai choisi de travailler sur le terrain. Je n'y fais pas seulement que recueillir des données, mais y accomplis tout autant les charges ingrates que nous connaissons tous mais conservons généralement pour les semaines suivant notre retour en Europe, certains – je me demande pourquoi – d'être capables de les y mener à bien dans notre environnement habituel, comme si celui-ci suffisait à en effacer l'ingratitude! Le terrain ne représente pas pour moi un moment exceptionnel dans mon parcours, mais la conséquence logique d'un travail habituel. Je crois avoir appris cela de Simha Arom: à l'accompagner dans ses missions en Centrafrique, je me suis aperçu, étonné, qu'il y menait une vie et y poursuivais des préoccupations en continuité à celles que je lui connaissais à Paris, et ce, en dépit de la nouveauté de l'environnement (cf Dehoux, Fürniss, Le Bomin, Olivier, Rivière, Voisin: 1995). C'est ainsi que, par exemple, j'ai appris à monter mes bandes magnétiques sur place, les numéroter et reporter sur un fichier toutes les données les concernant. Outre les bandes sur lesquelles sont enregistrées les musiques originales, cela en représente, conséquemment à l'utilisation

du « play-back », une certaine quantité : je me souviens toujours que mon premier travail selon cette méthode s'est soldé par un ensemble de 98 bandes – il ne s'agit nullement d'un exploit –, de même pour les autres ethnies auprès desquelles je travaillerai par la suite, Manza, Ngbaka-Manza, Banda. Chaque bande ayant une dizaine de prises, cela représente au montage un nombre de coups de ciseaux éloquent... Ceci, je le mène petit à petit, dans la foulée, ce qui me permet en même temps de vérifier le contenu de chacune des prises effectuées, quitte à en reprendre certaines si je me rends compte après coup qu'une erreur ou un problème s'y est glissé. Et pourquoi en serait-il autrement ? Pourquoi ces missions ethnomusicologiques devraient-elles représenter un temps exceptionnel et en totale fracture avec ce qui précédait et ce qui suivra ? Continuons : je transcris également sur le terrain, afin de pouvoir questionner au besoin les musiciens sur le champ et en demeurant toujours dans le vif du sujet. Des questions importantes y sont d'une part directement liées, et, de l'autre je reste persuadé – qui me prouvera le contraire ? – que mon retour en France s'accompagnera de nouvelles préoccupations qui m'écarteront petit à petit, mais inexorablement, de l'actualité de ma problématique et de ce qui constitue, à ce moment-là, le centre de mes intérêts. Ainsi, je reconstruis en situation un cadre habituel avec ses obligations et ses devoirs personnels auxquels se greffent ses plaisirs et ses étonnements, ces longs moments passés avec musiciens et informateurs. Ce qui veut dire que je ne me garde pas seulement les plaisirs, que je ne suis pas là dans une sorte de vacance et que ce séjour ne représente pas une parenthèse mais la suite logique du reste. On pourra me rétorquer qu'il faut pouvoir le faire et que les conditions ne sont pas toujours réunies pour pouvoir exécuter ces tâches dans le contexte du terrain. Ne croyez pas que je bénéficie en Centrafrique de conditions particulières, d'un « bureau » rendant possible ce qui, ailleurs, paraîtrait inconcevable. Non, je me suis sans cesse adapté au fil des ans, un peu mieux chaque année. C'est pourquoi je passe toujours du temps à préparer mes missions, ne voulant rien laisser au hasard je choisis une qualité de papier musique et de mines crayon adaptés au climat local, le premier suffisamment souple pour ne pas être déchiré, les secondes ne devant pas le déchirer pour un oui ou un non ; je m'investis aussi bien pour des cahiers qui ne gonflent pas ou ne boivent pas l'encre, que pour une lampe de poche...

Je m'invente par là une certaine autonomie, ce qui contribue également à me conférer un statut essentiel pour moi et, à mon avis, décisif : ne pas paraître aux yeux de ceux chez qui je vais vivre comme dépourvu de tout souci, de toute obligation, eux qui sont totalement investis par les tâches quotidiennes... Question de respect.

Huitième variation

Je n'ai jamais tellement cru à ces musiques que l'on ne pourrait piéger qu'en situation. Dans le contexte centrafricain, les situations sont toujours difficiles à contrôler – n'est-ce pas toujours le cas ? Je ne dis pas ne pas les rechercher, mais plutôt ne pas trop y croire ni tuer le temps à les attendre surtout pour m'apercevoir, lorsqu'elles prennent place, que mes enregistrements seront médiocres ou inutilisables pour diverses raisons « youyou » poussés par des femmes passablement excitées, micro déconnecté par le saut d'un chien. Ajoutons comme facteur impondérable que la plupart du temps « personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit » (Arom et Dehoux 1978 : 67-71). Dans ces conditions je ne puis miser sur l'efficacité du résultat. Je préfère compter sur mes capacités à demeurer au contact des situations conduisant les gens à faire leur musique afin d'arriver, autant que faire se peut, à le prévoir d'avance.

Outre les enregistrements de musique, l'utilisation du « play-back » m'a grandement aidé à demeurer ainsi, toujours sur la brèche. Car, pour une société où la qualité musicale n'est pas un attribut essentiel, comment justifier – sans mettre sans cesse sur le dos du « magnétophone qui aurait mal fonctionné » – les enregistrements réitérés de pièces de musique que tout le monde estime avoir déjà suffisamment interprétées ? La méthode du « play-back » telle que je l'ai appliquée auprès des différentes populations visitées jusqu'à présent a donné lieu à chaque fois à la mise en place d'une sorte de « conservatoire ». Chez les musiciens de sanza – puisque telle est ma première expérience, et celle qui déterminera le cours des choses – j'y ai consacré trois mois, portes ouvertes tous les jours. Les musiciens y ont placé un intérêt certain, au delà de mes croyances et en tous les cas de mes espérances. Pour quelle raison si ce n'est que l'utilisation d'un tel type d'enregistrement leur a permis de révéler des structures musicales demeurées, pour eux, jusque là souterraines ? Quelle meilleure preuve pouvais-je en avoir que ces fréquentes visites de « sanzistes » de villages voisins demandant si c'était bien chez moi qu'on pouvait écouter la main gauche isolée de telle ou telle pièce de musique ? Je m'exécutais et accédais à ces demandes : expériences unique en leur genre, intrigantes puisque ces musiciens n'étaient plus du tout certains d'être en mesure de reconnaître, à l'écoute de mes enregistrements des parties séparées, les musiques qu'ils pratiquaient pourtant depuis fort longtemps. Ils le savaient, sinon pourquoi se montraient-ils si curieux en venant à ma rencontre ? L'important, ici, est que cela donne à penser. Écouter avec un chanteur la main gauche isolée d'une pièce de sanza, lui demander s'il reconnaît de quelle pièce il s'agit, et dans l'affirmative, s'il est toujours capable de chanter en la prenant elle seule pour référence ; si oui, pour quelles raisons mais par contre, s'il ne l'est pas, pourquoi ? Tout ceci s'accompagne de réactions, de questions imprévues pour tout le monde, mais intéressantes à coup sûr pour tous. Nous nous trouvons dans une situation dont l'issue apparaît à tous imprévisible, ce qui en fait son charme... Ce sera en effet pour la première fois de sa vie que tel instrumentiste écoutera la main gauche isolée de son jeu, que ce chanteur s'essaiera

à chanter en la prenant elle seule pour référence... Cela invite à réfléchir, à discuter, personne n'étant plus sûr du résultat, et celui-ci demeurant la plupart du temps impossible à prévoir.

«Il y a dans les perceptions certaines choses qui n'invitent pas la pensée à un examen, parce que la perception suffit à les déterminer, et il y en a d'autres qui l'engagent tout à fait dans cet examen, en tant que la perception ne donne rien de sain.

— Tu parles évidemment des choses qui apparaissent de loin et des peintures en perspective.

— Tu n'as pas du tout saisi ce que je veux dire...

Ce texte (Platon, République, VII, 523) distingue donc deux sortes de choses: celles qui laissent la pensée tranquille, et (Platon le dira plus loin) celles qui *forcent* à penser. Les premières sont les objets de la récognition. La pensée et toutes ses facultés peuvent y trouver un plein emploi; la pensée peut s'y affairer, mais cette affaire et cet emploi n'ont rien à voir avec penser. La pensée n'y est remplie que d'une image d'elle même, où elle se reconnaît d'autant mieux qu'elle reconnaît les choses: c'est un doigt, c'est une table, bonjour Théétète. D'où la question de l'interlocuteur de Socrate: est-ce quand on ne reconnaît pas, quand on a du mal à reconnaître, qu'on pense vraiment?» (Deleuze 1972: 180-81).

Neuvième variation

Il n'existe pas de réelle préparation au terrain. On ne peut jamais prévoir comment il faudra faire sur place et personne ne sera suffisamment présomptueux pour imaginer des situations dont on connaît la fragilité et les contextes essentiellement mouvants. Il ne suffit pas d'envoyer quelqu'un en un lieu géographiquement déterminé pour déduire du même coup la direction de son activité future. Tout reste possible. Aussi préfère-t-on s'en remettre au trop fameux «bon sens» sans chercher plus loin... Laissant penser qu'il suffit justement d'en avoir pour se tirer des situations les plus inimaginables. Mais qu'est-ce au juste, sinon une somme d'a priori mal maîtrisés?

«Que penser soit l'exercice naturel d'une faculté, que cette faculté ait une bonne nature et une bonne volonté, cela ne peut pas s'entendre *en fait*. 'Tout le monde' sait bien qu'en fait les hommes pensent rarement, et plutôt sous le coup d'un choc que dans l'élan d'un goût. Et la phrase célèbre de Descartes, le bon sens (la puissance de penser) est la chose du monde la mieux partagée, repose seulement sur une vieille plaisanterie, puisqu'elle consiste à rappeler que les hommes se plaignent à la rigueur de manquer de mémoire, d'imagination ou même d'oreille, mais se trouvent toujours assez bien partagés du point de vue de l'intelligence et de la pensée» (Deleuze 1972: 173).

Coda

Voilà. Je pensais écrire un texte qui, s'appuyant sur quelques faits concrets de ma pratique de terrain «là-bas», mettrait en avant les acquis scientifiques en découlant, «ici». Mais peu à peu, s'est fait jour son enjeu véritable: il ne s'agissait pas tant d'apporter à un tel sujet, un éclairage géographique en présentant mon activité menée en Afrique Centrale depuis près de vingt ans, que d'affirmer pourquoi la pratique du terrain se révèle là encore incontournable, et pour quelles raisons elle l'est (Rouget et Dehoux 1978: 38-44). Au moment où l'accumulation progressive des matériaux recueillis sur les musiques traditionnelles du monde rend possible des études basées sur une documentation de seconde main, il n'est pas inutile de rappeler – si l'on tient à garantir une certaine authenticité à la profession – ce qui allait encore de soi, à une certaine époque: la nécessité d'un travail personnel effectué sur le terrain. Car, seul ce dernier nous met à l'abri d'abus lourds de conséquences.

Le plus commun consiste à considérer comme une généralité soi-disant objective, ce qui résulte d'observations effectuées à une échelle le plus souvent infiniment restreinte, celle d'un groupe de musiciens ou bien d'un village, par exemple. Si l'observateur, parce qu'il les a vécues lui-même, est toujours en mesure de donner aux informations qu'il communique l'échelle à laquelle il convient de les interpréter et qui leur conférera une portée plus ou moins grande, ce ne sera plus le cas – on s'en doute – des personnes pour qui ces informations ne sont que des documents «d'occasion». Ainsi, ces multiples histoires et anecdotes confirmant, ici et là, les propos de l'ethnomusicologue «de terrain»: provenant d'observations effectuées à chaud, elles valent parce que leur rapporteur est aussi leur témoin; reprises ici ou là, ces images conserveraient toujours leur statut de témoignages à la condition que soit remis en scène leur témoin véritable, ce que l'on peut passer tout aussi bien sous silence...

— «... supposez qu'un Clavie fait un livre; il raconte qu'un Jessie lui a parlé et ce qu'il lui a dit [...]

— Rien n'est plus commun: vous entendez dire quelque chose, vous le rapportez, avec ou sans modulations, à un tiers en indiquant votre source.

— Alors ?

— Qu'advient-il de ce tiers ? Appelons-le Dessie. Il raconte son affaire à un quart personnage, Sollie. J'insiste: Dessie raconte à Sollie que Clavie lui a raconté, dans son livre, ce que Jessie avait raconté à Clavie. [...] Et que fait Sollie ? Raconte-t-il bonnement à sa petite amie ce que Dessie lui a raconté [...]?... Sollie peut faire avec sa petite amie autre chose que lui raconter ce qu'il a lu de Dessie rapportant Clavie visité par Jessie.

— Quoi donc ?

— En nous bornant aux seules éventualités narratives, il peut faire comme s'il n'avait pas été informé du livre de Clavie par Dessie, et en parler à sa petite amie comme l'ayant lu lui-même, vrai ou faux. Il saute alors un maillon dans la série. Il raconte le récit de Clavie. Il se trouve monté en série avec Clavie

comme l'était Dessie, mais avec Dessie lui-même il est monté tout autrement: en parallèle» (Lyotard 1977: 57-59).

Ces appropriations deviennent progressivement des approximations. Elles conduisent à se satisfaire progressivement en attribuant d'emblée à telle ou telle musique traditionnelle les qualités découlant d'une lecture a contrario – n'est-ce pas plus simple ainsi? – de ce qu'on voudrait que la musique occidentale fut toujours, mais qu'elle n'est plus beaucoup. Vanter *a priori* les mérites des musiques dites «vivantes», comme on le fait hélas trop gratuitement, c'est tout bonnement aller au devant du goût d'un public que l'on sait par avance satisfaire. C'est également ne rien connaître des subtilités qu'entraîne la vie en société traditionnelle. Qualifier ces musiques traditionnelles de «vivantes» c'est attribuer un caractère nécessairement «enjoué», à une activité qui ne l'est pas forcément toujours. Il faut, «en société», que les individus puissent au moins se supporter et maintenir coûte que coûte de bonnes relations de voisinage, ce que la promiscuité quotidienne ne favorise pas forcément. Ce sont ces aléas et leurs fluctuations qui rendent d'ailleurs ces musiques aussi «vivantes»:

> «S'il y a 'musique', cela suppose qu'il n'y a pas de conflit réel à propos des droits de pâturage par exemple, ou de tout autre problème communal finalement très complexe, qu'il n'y a pas de domination d'un individu sur le groupe... Et même que la récolte a été bonne [...]. Faire de la musique ensemble est loin d'être évident: cela comporte un certain nombre de risques; ce n'est jamais un acte neutre» (Lortat-Jacob et Dehoux 1978: 75-76).

Du témoin véritable ayant vécu les faits, aux commentateurs d'occasion récupérant ceux-ci à leur compte, les instances du discours se modifient; c'est ainsi qu'une histoire entre des êtres humains se transforme un peu trop rapidement hélas, en théorie:

> «Y. parle de Z., Soljénitsine parle de Y., et Lefort de Soljénitsine. Cette procession des récits en série est admirablement commune et n'implique aucun retour, aucun revenu.
>
> — Et la théorie?
> — C'est une narration privée de cette transitivité. Vous apprendrez qu'elle s'entoure de silences. Il faut que sa référence soit muette, c'est-à-dire insensée, pour qu'elle vaille la peine d'être expliquée et qu'on la fasse parler. De là le grand Signifiant absent. Et il faut que muet aussi, parce qu'ignare, soit son destinataire pour qu'il vaille la peine qu'on lui enseigne ce qu'est la chose dont on lui parle» (Lyotard 1972: 40-41).

Conséquents d'une histoire ayant marqué l'expérience humaine de l'observateur, ces faits deviennent pour celui qui les récupère, de banals objets de discours. On y perd ainsi l'essentiel:

> «Les personnages *donnent* l'échelle et, ce qui importe davantage encore, ils constituent des *points de vue possibles* qui ajoutent au point de vue réel de l'observateur d'indispensables virtualités» (Tournier 1972: 53).

Tout cela pour signifier que la pratique du terrain est la condition *sine qua non* de la profession d'ethnomusicologue. Pour ce qui me concerne, elle confère à cette activité une dimension de nature véritablement philosophique mettant en jeu des convictions humaines personnelles.

« Sur le terrain, l'ethnographe acquiert un savoir qui ne répond à aucune question préalable et dont la pertinence tient, au contraire, aux interrogations qu'il suscite. En percevant chez autrui une autre façon d'être humain, l'ethnographe l'entraperçoit, latente, en lui-même. Et s'il ne l'entrapercevait pas en lui-même, il ne la percevrait pas chez autrui. Le travail essentiel de l'ethnographe consiste à acquérir puis à transmettre ce savoir-là » (Sperber 1982 : 45).

Références

AROM Simha
1973 La musique en Afrique, expression du « Sacré » ? *Axes* VI/2 : 28-33.
1976 The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies. *Ethnomusicology* XX/3 : 483-519.
1985 *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale.* Paris : Selaf.

AROM Simha et Vincent DEHOUX
1978 Puisque personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit. *Musique en jeu* 32 : 67-71.

DEHOUX Vincent
1986 *Chants à Penser Gbaya (Centrafrique).* Paris : Selaf.

DEHOUX Vincent, Susanne FÜRNISS, Sylvie LE BOMIN, Emmanuelle OLIVIER, Hervé RIVIÈRE, Frédéric VOISIN (éds)
1995 *Ndroje Balendro.* Louvain-Paris : Peeters Press, N° spécial 27, Selaf 359.

DELEUZE Gilles
1972 *Différence et répétition.* Paris : P.U.F.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI
1976 *Rhizome.* Paris : les Editions de Minuit.

DOURNON-TAURELLE Geneviève et Vincent DEHOUX
1978 Simplement le fait d'une immersion dans une ambiance musicale... *Musique en jeu* 32 : 79-82.

LORTAT-JACOB Bernard et Vincent DEHOUX
1978 Faire de la musique ensemble est loin d'être évident, cela comporte un certain nombre de risques... *Musique en jeu* 32 : 73-76.

LYOTARD Jean-François
1977 *Instructions païennes.* Paris, Editions Galilée.

ROUGET Gilbert et Vincent DEHOUX
1978 Leur caractère irremplaçable. *Musique en jeu* 32 : 38-44.

SPERBER Dan
1982 *Le savoir des anthropologues.* Paris : Hermann.

TOURNIER Michel
1972 *Vendredi ou les limbes du pacifique.* Paris : Gallimard.

ZIMMERMANN Robert et Vincent DEHOUX
1978 La ballade de l'homme plat. *Musique en jeu* 32 : 5-12.

RÉSUMÉ

Le terrain ne représente pas uniquement cette réalité géographique qui s'individualiserait d'elle-même selon son appartenance à tel ou tel des courants culturels de l'humanité. Et faire du terrain – comme l'on dit – ne consiste pas seulement à se rendre en l'une de ces contrées le plus souvent lointaines pour y récolter des éléments de culture qu'il s'agira, par la suite, d'ordonner: on ne va pas sur le terrain comme on irait au marché. Être sur le terrain nous demande, et c'est là une de ses fonctions, une implication humaine personnelle: on y rencontre non des «civilisations» mais des personnes avec qui se créeront forcément des relations – cela, qu'on le veuille ou non – relations à partir desquelles se construiront progressivement des réseaux de connaissance. Les chemins que suit cette construction subissent, comme toute histoire, divers aléas qui sont la cause souvent d'une remise en question à laquelle on ne peut se soustraire, celle-ci faisant partie intégrante de l'expérience vécue. Cet article veut montrer la nécessité et le poids de cet apprentissage particulier auquel nous invite la pratique du terrain. A l'aide de quelques situations laissées à elles-mêmes dans leur milieu d'origine – celle de l'Afrique centrale – on tirera quelques uns des enseignements qui s'imposent.

ABSTRACT

Savanna knowledge. *The field not only represents a geographical reality that will develop its own personality depending on the human cultural stream to which it belongs. And 'doing fieldwork' as it is often put, involves not only travelling to an often far away area in order to amass later to be classified cultural elements: fieldwork is more than just going shopping. One of the main functions of being out in the field is personal human involvement: one encounters not « civilisations » but also people with whom one necessarily establishes relationships – whether one wishes to or not – relationships on which one progressively builds networks of knowledge. As in any learning process, the paths that follow on from this build up of knowledge encounter a variety of hazards that often cause unavoidable heart searching, this being a vital part of the learning process itself. This article sets out to show the necessity and importance of the special kind of apprenticeship that fieldwork requires. With the help of some examples left « untouched » and taken from work in Central Africa – one may learn some indispensable lessons.*

TERRAINS ET TERREAU D'UN MUSICIEN

Marc Loopuyt

Après trente ans de fréquentation assidue de l'Andalousie, du Maghreb et du Proche-Orient, la notion de terrain, privative sur le plan spatial, m'apparaît d'abord contradictoire avec le monde de la musique traditionnelle dont la générosité potentielle sait transcender toutes les frontières apparentes.

Premièrement, qui dit terrain dit limites: il y a donc, dans ce cas, un extérieur et un intérieur et donc une nécessité de passage. C'est certainement la situation de départ la plus fréquente: Monsieur Untel habite à Lyon et, pour lui, la musique des Aït Bouguemmez est à trois heures d'avion, plus une journée de voiture tout-terrain. Autrement dit, entre lui et l'objet de son désir musical, il y a un passeport, un billet d'avion, des contrôles magnétiques et des bureaux de change. Encore faut-il qu'il arrive dans le Haut Atlas après la récolte des noix et que son comportement humain soit adaptable en fonction d'un savoir vivre patriarcal donné. Voilà donc un nombre de limites déjà assez considérable bien que notablement inférieur à celui de l'époque de la Croisière Jaune. L'important est que, face à ces obstacles somme toute fastidieux, il y a le désir de Monsieur Untel; et comment se fait-il que cette personne se trouve dans cet état d'aspiration irrépressible? C'est qu'une effluve de séduction spécifique a mobilisé puissamment son esprit: aujourd'hui, c'est une photo, un enregistrement sonore ou un film; hier, c'était un récit, un objet ou un indigène exceptionnellement de passage. Face à des obstacles naturels chiffrables en kilomètres, altitude et jours de démarches administratives, se mobilise un élément subtil, non mesurable, mais néanmoins fulgurant: une volonté au service d'un besoin esthétique.

Pour en venir à mon modeste cas, mes parents possédaient un disque de Pepe de Almeria, guitariste flamenco de terroir, inconnu en Espagne en dehors de cette localité, mais ayant enregistré à Paris où il s'était installé. L'écoute de ce disque a déterminé mon aspiration pour la guitare. Cette aspiration m'a conduit chez une professeur de guitare classique qui, certes, aimait le flamenco, mais ne le pratiquait que par l'intermédiaire de partitions et ne pouvait donc souligner pour moi l'importance de la transmission orale et directe. Tout cela se passait à Antibes et il a fallu un déménagement de toute notre famille à Strasbourg pour que se présente l'étape suivante. Ma détermination a subi une précipitation alchimique: cette fois le «flamenquiste» n'était plus le produit secondaire de l'industrie phonographique, mais une personne en chair et en os: un modeste plâtrier andalou immigré qui, tout simplement, comme il l'aurait

fait chez lui, jouait de la guitare pour le plaisir, après le travail, dans un café de son quartier. Son répertoire n'était pas strictement flamenco, puisqu'il jouait le plus souvent des *paso-dobles*, mais il aimait le répertoire *jondo* et connaissait quelques belles *falsetas* de *malagueñas* et de *verdiales*. Je n'étais pas alors en position d'analyser ainsi la rencontre, mais le point déterminant fut le son de cet artiste: ses doigts, musclés par le travail manuel, attaquaient la corde avec une franchise et une efficacité fulgurantes et ses notes me transperçaient le corps comme pour se ficher dans le mur derrière moi. C'est-à-dire que quelque chose m'avait définitivement atteint et que, sans le savoir, cet homme avait déterminé en moi la grande quête du son.

Rétrospectivement, les questions possibles sont: était-il indigène en terrain exogène, était-il exogène en terrain indigène? Ou, sur un plan plus subtil, n'était-ce pas un indigène qui en découvrait un autre en terrain exogène? Quant à une limite de «terrain», il ne s'agissait plus que d'une obsession qui était devenue mienne: franchir la douane espagnole. Cela fut fait à maintes reprises, en troisième classe de la Renfe, dans une joyeuse ignorance des usages qui m'a fait trop souvent croquer dans le casse-croûte de modestes voyageurs andalous, ne connaissant pas les convenances et la nécessité chevaleresque de refuser certaines invitations à partager *bocadillos y bebidas*.

Je m'initiais en même temps à la pratique de la transmission orale et à l'exercice d'une apparente indépendance. Ce qui provoquait une ébullition certes positive, mais somme toute assez désordonnée. Le plan sur lequel la notion privative de terroir est la plus vraie est certainement celui des pédagogies. D'un côté, le modèle scolaire moderne où, le plus souvent, l'élève est coupé de l'enseignement du quotidien, et de l'autre, le système traditionnel du compagnonnage où la maturité vient bien plus tôt à cause du contact constant et précoce avec un modèle humain en exercice de sa propre maturité, le tout dans l'ambiance de la démonstration tacite et puissante de l'exemple: l'école pouponne tard, l'apprentissage éveille tôt; dans un cas, l'élève est coupé et «protégé» du terrain, dans l'autre, il y commence tout de suite son instruction.

Andrès était un maître plâtrier fier de son savoir, et cette gloire éclatait dans sa musique. Cet homme modeste, et néanmoins solaire comme ambassadeur tacite de l'ineffable, m'a déterminé au voyage musical; il a été le passeur psychologique de mes premiers itinéraires musicaux: successivement dans la province de Grenade, puis à Madrid et à Cadiz, à la recherche du secret des *compases* (cycles rythmiques), des *falsetas* (variations guitaristiques) et en quête du *duende*. Le *duende* est le génie de l'inspiration flamenca qui finit théoriquement par céder à une aspiration tenace: aspiration, inspiration, le terrain est peut-être le lieu où l'on respire, c'est-à-dire où la respiration musicale est maximale; plus précisément, le lieu spatial identifié ou tout autre lieu subtil, spatial et temporel, voire humain, où l'on prend conscience de cette nécessité. Aspiration et inspiration ne sont pas aussi systématiquement symétriques en jeu musical qu'en respiration biologique, mais ce grand mouvement pendulaire commence par un manque, un besoin, une nostalgie qui doit provoquer la rupture nécessaire de l'équilibre initial dans lequel il y a une frontière entre le sujet désirant et l'objet à

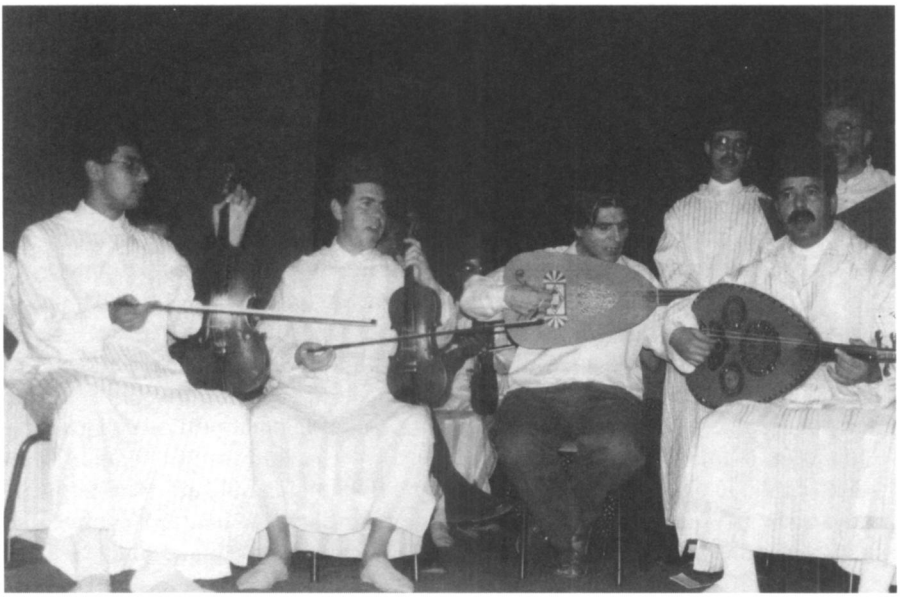


Fig. 1 : Avec l'orchestre de Moulay M'hmid el Ouhari à Meknès.

connaître. Les *flamencos*[1] accomplis qui vivent professionnellement à Madrid éprouvent le besoin régulier de retourner en Andalousie. Ils déclarent que c'est pour retrouver *el aire*, c'est-à-dire la respiration musicale profonde.

Sur quel terrain me sentais-je pendant ces séjours répétés en Espagne ? La continuité, c'était que le décor ressemblait à mon aspiration : minuscule certes vue de l'extérieur, dangereuse même comme pour mes parents alarmés, mais immense vue de l'intérieur. Mon microcosme et ma vision du monde en étaient tout imprégnés. Les séjours alternatifs entre la France et l'Espagne ne sont pas vraiment rupture puisque la guitare est toujours là, cinq, dix et quelques fois douze heures par jour, avec, il faut le dire, plus d'enthousiasme que de méthode. Pour ce qui est de la méthode, l'enthousiasme vocationnel pallie, relativement, au manque d'une tradition de famille ou de clan qui structure dès le plus jeune âge une aspiration artistique. Les chapitres se succèdent et quelques clés se décrochent du grand porte-clé des mystères : révélation sur le système des structures rythmiques : mieux valent trois jours avec Angel Gonzalo Torrès, danseur à Madrid, que trois mois avec tel guitariste du Sud ; autrement dit, les nécessaires complémentarités du *cuadro flamenco* peuvent pallier aux rétentions de savoir dictées par la concurrence et le goût du secret. Ou bien, moi qui à 18 ans ne supportait pas de faire la queue dans les administrations, je me retrouvais après antichambre chez l'*alcade*[2] de Cadiz,

[1] *Flamencos* signifie « flamenquistes ».

[2] *Alcade* signifie maire.

entrain de garantir que...» Bien sûr, j'ai tel logement à Strasbourg et ce guitariste ici présent, Antonio, y sera hébergé». (Je croyais que seul moi-même, dans cette aventure, devait changer de terrain). «Eh bien, Monsieur le secrétaire de l'Alcade, c'est Antonio de chez vous qui vient chez moi en France où, tous les deux, nous allons travailler. Que ne ferait-on pas pour une *falseta* de *alegría de Cádiz* !» A cette époque, l'Andalousie flamenca me montrait que le terrain ou le terroir conditionne et structure le répertoire, et que répertoire et terroir forgent le récipiendaire humain; c'est-à-dire que l'art traditionnel, certes, parle de l'artiste mais avant tout, il nous parle du plus intime, du plus profond, du plus poétique, du plus ineffable génie de tel versant, de tel coteau, de telle vision grandiose, sous tels oliviers, devant tel hameau perdu, qui rend Paris et les Champs-élysées dérisoires. Un jour, devant Manolo Sanlucar excédé, des étudiants guitaristes du monde entier dissertaient sur l'origine du flamenco: arabe, gitan, séfarade etc. Toutes les thèses y passaient, et la colère du maître gronda: «Quand on laboure un champ andalou, le soc ouvre la terre et le flamenco en jaillit!» Ce fut le terrain, que dis-je, la terre de Barrameda qui parla par la bouche d'un artiste irréfutablement flamenco: une sentence du maître de musique, péremptoire, inspirée, efficace et noble qui laissa toute l'assistance coite.

J'habitais 30 m^2 de soupente à Strasbourg et le «terrain», c'est-à-dire Antonio, s'y installa avec sa guitare. Pendant quatre mois, les murs résonnèrent de quelques millions de notes, dont quelques centaines passaient d'une guitare à l'autre. Cela dit, l'ambiance psychologique de 1968 et une certaine tendance à la tyrannie du *maestrino* n'étaient pas compatibles et, avant que les murs ne craquassent, nous avions ré-émigré à Paris où l'obsession du *señorito* à posséder très vite une Citroën DS 19 fit que nous nous séparâmes. J'avais abrité un pan de l'Andalousie flamenca brute et goûté intra-muros à un mode de vie avec lequel on ne négocie pas. Les prestations professionnelles que nous avions assumées et le goût de la jeunesse pour la vie nocturne avaient rendu l'alliance possible quelques mois, mais le terrain ethnomusicologique transportait avec lui une part de terrain humain incompatible avec le mien.

Soulagement et déception, goût du Sud, ambiance de la «route» et découverte fortuite d'une adresse à Meknès me firent postuler comme enseignant au Maroc. A réception du télégramme d'affectation, j'allai acheter une carte du Maroc et une série de disques de *'oud*. Je fis écouter Farid-el-Atrache à un bon ami guitariste et fus presque étonné que cette audition ne le persuadât pas illico d'apprendre le luth oriental, ce qui était déjà le cas pour moi.

J'arrivai à Béni-Mellal avec une bonne fièvre, une valise de disques et une guitare et je passai mes premières nuits à l'auberge de jeunesse où répétait un sympathique orchestre arabe avec lequel je fis immédiatement connaissance.

Le terrain était submergeant à souhait: parfums, sons, allures humaines, paysages vierges. Déjà l'Andalousie des années 1960 pouvait nourrir l'âme de ce genre de fraîcheur; mais là, le dépaysement ou le re-paysement était total. En l'occurrence, «re-paysement» impliquait pour moi une transplantation dans un paysage rural et harmonieux où la référence à la norme naturelle était submergeante et presque parfaitement écologique avant l'existence de ce terme. Voir

construire collectivement et sans argent quatre murs de pisé avec la terre qui est devant, voir confectionner à l'aide d'un simple canif une chalémie avec les roseaux qui sont derrière et entendre jouer à l'intérieur une trentaine d'airs joyeux avec les amis et leurs tambourins: j'ai assisté à tout cela, d'abord complètement ébahi pour constater petit à petit le sérieux et la fragilité de ces savoirs oraux en même temps que secrets. Dans l'Atlas, la nature en bien des lieux n'était qu'égratignée et en retour elle semblait illustrer à souhait la notion amérindienne de Terre-Mère. En particulier pour le musicien, elle fournissait une esthétique de cadre de vie apaisante et inspirante. Je ne veux pas dire que de ce terrain était exclue la sempiternelle lutte pour la vie ou la survie.

On pourrait dire que pour un musicien traditionnel, le terme de terrain évoque puissamment la réminiscence proche ou lointaine du terroir à l'état initial avec son terreau, tel que l'art de référence a pu y naître et s'y développer. Le terreau est alors un équilibre écologique, psychique et spirituel. Dans tel contexte qualitatif, l'apparition onirique d'un répertoire, sa transmission et son enrichissement par une chaîne d'esprits sains et de mémoires vives coulent de source. Les soufis de l'Atlas parlaient du cœur dans sa cage (que nous appelons thoracique). Le *inshirah* c'est l'élargissement de la poitrine: l'oiseau est à l'aise et il chante. Le *qabd*, c'est le resserrement de cette cage qui fait que l'oiseau se prostre.

Dans les années 1968-1971, j'ai donc habité à Foum-l-ançeur, village du Moyen Atlas marocain. Je ne pourrais pas m'attarder ici sur les vertus poétiques du paysage avec le torrent, les grandes falaises et les sources[3], mais plutôt essayer de décrire quelques caractéristiques du paysage de l'âme musicale.

Le peuple de ce terroir est la tribu des Aït Saïd ou Ali, peuple africain du nord, berbère et musulman baigné dans le soufisme, c'est-à-dire porteur de traditions harmonieusement concommittantes. Deux pôles dans l'ambiance y étaient très vite perceptibles: la règle en même temps que la tolérance pour la «marge humaine»[4]. Cette étonnante détente de l'état psychologique de l'homme quotidien a été pour moi l'objet d'une curiosité soutenue. Certes, les musiques étaient intensément présentes, mais où est la cause et où est l'effet? Elles-mêmes semblaient bénéficier d'une source d'inspiration faisant référence. Premier indice: les enfants se transmettent les airs de flûte, le soir, assis autour de la source et leur musique est éminemment «liquide». Autre indication explicite celle-là: le maître Abdeslam Ougoujil me déclare: «Prends ton *guembri* (petit luth), pars seul et marche le long de l'eau...» Indication explicite certes, mais qu'un rat qui n'est ni tout à fait des champs, ni tout à fait des villes, médite toujours après des années: avoir l'oreille assez vierge pour que l'eau puisse nous enseigner des airs ou nous transmettre un point capital de l'art musical... De plus, l'indication pourrait bien concerner non seulement les torrents d'Aït Saïd ou Ali, mais encore ceux de tout terrain où coulent des ruisseaux. Tristes ruisseaux et tristes terrains que ceux qui ne trouvent aucun souffleur de chalumeau à qui dicter les airs!

---

[3] Voir disque *Moyen Atlas: musique sacrée et profane* (Loopuyt 1989) ainsi que l'évocation fournie dans l'article «Aspects musicaux du Moyen-Atlas» (Loopuyt 1983)

[4] Expression de Frithjof Schuon

A ces indices plus que précieux succède la découverte d'une clé, je veux dire le phénomène qui explique le mieux cet extraordinaire sentiment d'hospitalité, de fraternité, de grâce et de tolérance qui caractérise l'âme et la musique des Aït Saïd: la danse extatique et son instauration mythique chez les soufis Kadiri d'Aït Saïd ou Ali. Voici la tradition locale qui relate la genèse du hautbois, *ghaïtah*, et qui explique le fait que cette danse mystique (la *hadrah*) est paradoxalement appelée «la danse du diable». Iblis, le diable, fatigué de son extériorité, voulut un jour pénétrer au Paradis. Il essaya d'en ouvrir la porte qui résista, et il ne put que l'entrouvrir. En s'entrouvrant, elle grinça et un *wali* (un saint) perçut ce grincement. A la suite de cette révélation sonore, il indiqua comment construire la *ghaïtah*. Ainsi le timbre de l'instrument n'est pas flatteur, il évoque plutôt de prime abord un déchirement violent de nature douloureuse. Quand l'oreille s'y accoutume, les aspects positifs du son se révèlent. C'est un son qui peut emporter toutes les préoccupations mesquines; c'est un son qui peut libérer chacun du durcissement de l'individualité: c'est le son de la catharsis. Dans le village, chaque jeudi, on va au bain pour se purifier le corps et, à l'occasion des fêtes, toute la tribu en cortège marche, joue du *bendir* (tambour sur cadre) et chante derrière la *ghaïtah* et les tambours, comme pour se purifier l'âme. Alors, ce n'est plus un certain nombre d'hommes, de femmes et d'enfants qui marchent ensemble, mais une seule tribu, une seule famille, une entité ressentie et connue comme unique dans la certitude du cœur. Ainsi Aït Saïd ou Ali, dans un *hâl* (état mystique) puissant et collectif, semble-t-il réintégrer la dimension indiquée par le nom d'Ali, celle de la connaissance ésotérique. Il s'agit là d'une liquéfaction alchimique des egos: chacun ne se connaît plus qu'en tant qu'infime partie d'un tout, puis comme réceptacle vide dont les dernières parcelles d'individualité ont été balayées et dissoutes pour un moment par la plénitude et la fulgurance du son de la *ghaïtah* devenue foudre, tornade et révélation de l'unité cosmique: fraternité humaine (une formule de politesse courante est «mon frère» plutôt que «Monsieur») et proximité, pour ne pas dire parenté, avec la terre nourricière. C'est évidemment un grand thème commun aux traditions chamaniques comme celles des Amérindiens ou des Yakoutes de Sibérie[5]. Pour qui y prête attentivement l'oreille, le son de la *ghaïtah* est celui de la foudre, du déchirement d'un tissu. Dans le cadre du soufisme, le *sama'* est la production et l'audition musicales ayant pour but de faire se déchirer les «70 000 voiles» qui séparent l'homme de la vérité; ou pour un musicien, les cloisons qui séparent l'oreille du son primordial, ou de ce que Pythagore appelait la musique des sphères. Cela ne signifie pas que seule la *ghaïtah* aurait cette fonction et cette seule fonction. Dans un autre cadre et selon d'autres mondes esthétiques, il s'agira du *nay*, du *setâr*, du *tanbur* etc.

Après le cadre champêtre et montagnard de l'Atlas, je m'installai pour quatre ans à Fès où je pus continuer à fréquenter le milieu des musiciens traditionnels toujours proches du soufisme et de la préoccupation subtile et spéculative de l'art[6]. Dans ce cadre essentiellement citadin, la référence à la nature normative est d'une part le patio avec sa fontaine et ses plantations et d'autre part le symbole

[5] Voir les disques Lecomte s.d (1984) a et b.

[6] Voir Loopuyt 1988.

Fig. 2: Avec ses élèves chez Mounir Bachir à Baghdad.

de l'organisation modale qui est l'Arbre des Modes. Ces deux points illustrent la continuité de principe entre ces deux « terrains », mais les modes de fonctionnement s'avèrent bien différents. Si l'Atlas est une montagne ouverte, Fès est une ville à remparts et si, quelque part, j'ai eu la sensation des frontières d'un terrain musical, c'est bien là. Rétrospectivement, j'analyse mieux la situation: j'y venais pour apprendre la tradition du *'oud* et je frappais à la porte de la plus vénérable institution de musique citadine arabo-andalouse, axée sur le chant, sans recommandations, avec une nationalité française et un accent marocain de terroir. Analogiquement, ce fut donc comme si un provincial à passeport marocain frappait à la porte du Conservatoire de Paris; d'où une certaine méfiance initiale de l'établissement dont j'ai été finalement élève pendant trois ans. Cette vigilance jalouse est à la mesure du sens de la responsabilité dans la transmission. Ce qui se transmet c'est bien sûr un corpus immense de poèmes et de musique, mais c'est aussi l'intuition de la destination subtile des *nouba*-s. Ustad Massano Tazi[7], héritier de Mtahiri, suggérait efficacement cette préoccupation sous-jacente à son art qui s'affirmait dans la *zaouyah*[8] où sa musique menait la *hadrah*[9] vigoureuse qui, bousculant tous les cloisonnements apparents, ramenait dans l'Atlas, ou tout sim-

[7] Voir disque Loopuyt 1988.

[8] Maison de confrérie soufie.

[9] Danse extatique.

plement au centre de soi-même ou encore à la racine de l'Arbre des Modes. Il est certain qu'à Fès, un musicien peut trouver une explicitation ou en tout cas quelques clés efficaces pour l'approfondissement du sens de sa disposition naturelle, pour peu qu'il soit sensible à la suggestion et à l'implicite.

Je passai avec ma famille une dernière année marocaine à Chechaouen dans le cadre humainement austère des Jbala. Un soufi de Zemmij, près de Tanger, à qui je confiais mon inquiétude à l'idée de devoir quitter le terrain marocain pour le terrain français me répondit dans un bon rire éloquent: pour lui, il n'y avait qu'un terrain, le terrain intérieur de l'âme, et cette translation spatiale n'était qu'accident. Je rentrai donc en France avec une bonne fièvre, peut-être la même que celle de mon arrivée en 1968, et, une fois opérés les rétablissements d'usage après une longue absence, continuai mes tribulations en musique traditionnelle.

D'abord, mouvement pendulaire oblige, je fis venir en Europe à plusieurs reprises les musiciens d'Aït Saïd ou Ali et Ustad Massano Tazi, ainsi que ceux des Aït Bouguemmez du Haut Atlas, vallée-témoin de l'antique civilisation berbère que je découvris à cette occasion avec le maître *bouganim*[10] Ahmed Aïssa[11]: horizons lointains et toujours la même certitude, celle de revenir chez moi.

Après la vigueur du *'oud* marocain, j'aspirai aux raffinements du *'oud* turc, et une pièce de Cinuçen Tanrikorur écoutée sur une cassette d'amateur me mobilisa une année sur sa piste: je trouvai sa trace, aux détours de mes concerts à Bangkok et le rencontrai finalement à Bruxelles. Ce magnifique «pan de terrain» traditionnel prit l'habitude de séjourner chez moi à Nancy à l'occasion de ses tournées et voyages. J'organisai l'enregistrement de son disque à Paris[12] et séjournai bien des fois chez lui, dans la ville d'Ankara dont l'apparence extérieure n'évoque en rien un terrain en harmonie esthétique avec la prodigieuse érudition du maître dans l'art du *maqam* turc.

Après avoir passé un certificat d'aptitude ouvert à la musique traditionnelle, je fus invité à enseigner le *'oud* à l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne en France, ce qui, aujourd'hui, me permet de découvrir une imbrication étonnante de terrains culturels existant sur l'agglomération. Par le biais des élèves issus de différentes communautés maghrébines ou orientales, je découvre une vie musicale traditionnelle qui sait organiser les tournées de ses artistes de renom sur le terrain public ou le terrain privé. C'est ainsi que j'ai pu rencontrer tranquillement Samy el Maghrebi sur place, moi qui n'avais pu espérer l'entrevoir au Maroc, ou constater comment d'excellents et authentiques musiciens algériens musulmans sont détenteurs d'airs emblématiques exclusivement réservés à des familles de Juifs originaires d'Algérie. C'est aussi la rencontre avec des musiciens arméniens et le phénomène de l'évolution de leur langage musical depuis la diaspora de 1915. Grâce à eux, Yeghish Manoukian, maître du hautbois *doudouk* est en France et nous enregistrons à la maison un répertoire délaissé en Arménie

---

[10] Boughanim signifie joueur de clarinette double en roseau.

[11] Voir disque Loopuyt s.d. (1992).

[12] Voir disque Loopuyt 1994 (1986).

depuis quarante ans: le *mugham*. Pour une autre partie du travail, j'emmène le groupe près d'un ruisseau dans une forêt de l'Isère et le dialogue s'instaure aussitôt avec l'eau et les oiseaux, comme dans l'Atlas, comme dans le Caucase mythique, comme dans les miniatures ou comme dans l'imagination poétique[13].

Voilà évidemment pourquoi j'ai indiqué plus haut que je ne voyais plus guère les limites des terrains musicaux stricto-sensu. Le terrain c'est d'abord un regard ou un angle sous lequel on perçoit le monde musical et qui fait que les barrières géographiques, historiques ou ethniques s'estompent. Les terrains mythiques semblent globalement en voie de disparition, mais les artistes qui souffrent le plus du naufrage esthétique que cela implique, s'efforcent d'en ressaisir les arcanes musicales, indépendamment de leur origine: Ali Akbar Khan lui-même a dit que bientôt certains aspects du *raga* indien n'existeraient plus qu'en Occident.

Le terrain est le jardin où pousse l'Arbre des Modes[14]. Cet arbre a quatre branches qui correspondent aux quatre humeurs de l'homme et aux quatre qualités du cosmos. Dans ses racines se cache le mode «gharibat el muharrar», mot à mot, étranger (au monde ordinaire, donc extraordinaire) et libérateur. Il est libre de la condition des humeurs et, comme les racines, il fonctionne sur un plan caché.

O lecteur, prête bien attention car voici la fin du conte: le jour, cet arbre est dressé comme tous les arbres, mais la nuit, sa cime pointe vers le sol et ses racines vers le ciel, car tout musicien qui joue et tout public qui écoute ne se rencontrent que pour sortir de l'état de la grisaille ordinaire commune à tous les terrains.

Références bibliographiques

LOOPUYT Marc
1983 Aspects musicaux du Moyen-Atlas. *Etudes traditionnelles* 84/481: 119-126.
1988 L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès. *Cahiers de musiques traditionnelles* 1: «De la bouche à oreille»: 39-45.

Références discographiques

(Les noms cités sont ceux des auteurs des livrets)

DURING Jean
1994 *Ouzbékistan. Monâjât Yulchieva. Maqam d'Asie centrale 1.* Ouzbékistan, Ferghâna. Paris: CD Ocora C 560060.

LECOMTE Henri
s.d. (1994)a *Sibérie 2. Yakoutie: épopées et improvisations. Sakha.* Paris: CD Buda Records 92565-2.
s.d. (1994)b *Sibérie 3. Kolyma: chants de nature et d'animaux. Cukc, Even, Jukaghir.* Paris: CD Buda Records 92566-2.

LOOPUYT Marc
1988 *Maroc. Ustad Massano Tazi. Musique classique andalouse de Fès.* Paris: CD Ocora C 559035.
1989 *Maroc. Moyen-Atlas: musique sacrée et profane.* Paris: CD Ocora C 559057.
1994 *Turquie. Cinuçen Tanrikorur, ud.* Paris: CD Ocora C 580045.
s.d. (1992) *Maroc. Musiques de la haute montagne. Aït Bou Guemmez.* Paris: CD Buda Records 92580-2.
s.d. (1994) *Arménie. Sources. Yeghish Manoukian. Gagik Mouradian, Araïg Bartikian.* Paris: CD Buda Records 92580-2.

[13] Voir disque Loopuyt s.d. (1994).

[14] Voir livret du disque Loopuyt 1988.

RÉSUMÉ

Plutôt qu'un article, ce texte est la relation d'un intinéraire dont les étapes sont des terrains voisins de musiques traditionnelles de la Méditerranée. Marc Loopuyt nous décrit sa rencontre avec le flamenco en plusieurs phases: les disques, un immigré andalou, l'Andalousie elle-même et, enfin, un guitariste flamenco de terroir qui immigre avec lui en France. C'est ensuite sa découverte du Maroc qui commence par l'Atlas avec ses vertus de proximité de la nature-norme et Fès qui intègre spéculativement ce type de savoir à son architecture des *nouba* arabo-andalouses. Le périple se poursuit en Turquie et le mouvement se stabilise apparemment à Villeurbanne où les activités de l'auteur lui font explorer les jardins secrets des musiques traditionnelles de la Méditerranée en France. La soif d'intimité avec les terrains explorés fait que la perspective sur le terrain d'origine se transforme et que l'auteur y pose à plusieurs reprises un regard délibérément « huron ».

ABSTRACT

The lands of a musician. *This is not so much an article but a text linked to an itinerary, the stages of which are the neighbouring traditional musical areas of the Mediterranean. Marc Loopuyt describes his encounter with flamenco through several steps: records, an Andalusian immigrant, Andalusia itself and finally a flamenco guitarist of the Andalusian heartland who emigrates with him to France. Following that, it's his discovery of Morocco, beginning in the Atlas mountains which enjoy the virtue of nature-norm proximity and on to Fez which encompasses in a speculative way this type of knowledge with its* nouba *Arab-andalusian architecture. The journey is furthered in Turkey and things stabilise, it would seem, in Villeurbanne, where the author explores the musical traditions of Mediterranean in France. The desire for intimate knowledge of the lands explored, leads the author to adopt a quite deliberate layman's approach on several occasions.*

CHRONIQUES D'UN HAUTE-CONTRE EN TERRES INDIENNES[1]

Jorge López Palacio

«Le chant est goajiro, la langue est goajira, mais vous chantez comme un curé.»
Il me le dit les yeux dans les yeux et sans aucune pitié.

La musique et le regard

1971, mois de décembre. Péninsule de la Goajira colombienne, Nazareth. Notre panier s'ouvre. Nous en sortons une calebasse grande comme le ventre d'une femme enceinte et nous la déposons au centre de l'espace. Les enfants goajiro qui nous entourent, ouvrent de grands yeux: avec deux calebasses et un peu d'eau nous faisons un tambour. Sur une autre calebasse, nous plaçons un bâton au profil crénelé. Quand on le frotte avec une baguette, une voix de bête féroce sourd des entrailles de la terre. Les enfants s'accroupissent, appuient leurs coudes sur leurs genoux et reposent leurs petites têtes couleur de bronze, sur leurs mains. Alors arrivent les tambours sacrés des Aztèques, le *teponaztli* et le *huehuetl*, descendus du soleil par un escalier de carapaces de tortues. Les suit la *maraka* noire avec des points blancs, traces sans fin des fourmis. Les enfants se sont retournés: les adultes approchent. Nous sortons une flûte de Pan faite de tubes de *carrizo*[2] et une flûte verticale d'os de cerf avec une embouchure de *quena*. Soudain, Firizai, la fille du soleil, sonnaille de graines d'une liane amazonienne, se met à chanter. Et voilà que l'arc de chasse prend place sur deux calebasses qui paraissent deux seins surgis de terre. Après lui viennent des pierres, de celles qu'ont tenues entre leurs mains les hommes du paléolithique colombien, il y a 14 000 ans, et dont on peut faire de la musique en les frappant et en utilisant la bouche comme caisse de résonance. Leurs succèdent deux coquillages, tels deux grandes oreilles que l'on peut frotter ou percuter avec des coquilles d'huîtres ou des cailloux. Les rejoignent les *yapurutu*, les flûtes géantes des Cubeo de la forêt amazonienne, et pour finir les *kamu purrui*, les flûtes de Pan des Cuna du Darién. Le panier vide sert de pupitre pour les livres de mythes et de légendes. Le projecteur de diapositives, dirigé vers un écran improvisé fait

[1] Traduit de l'espagnol par Sylvie Blasco

[2] *carrizo*: variété de bambou

d'un drap tendu, est connecté au groupe électrogène du couvent tandis que les nonnes, palombes géantes, se tiennent à une prudente distance. Le concert commence sous un enchevêtrement de regards: regards d'enfants, regards de jeunes, d'hommes, de femmes, de vieux et regards de ces guerriers pur-sang qui viennent juste d'apparaître, armés de leurs arcs et de leurs flèches. Ils ont fait pacte de sang et juré de ne pas se «civiliser». Première diapositive: une femme amazonienne nue et en couleur. Rires et commentaires. Un homme s'avance jusqu'à l'écran et touche la poitrine molle de la femme. Quelques jeunes étudient le mécanisme du projecteur. Les regards des enfants, rapides comme les colibris, vont d'instrument en instrument. Ceux, plus lents, des adultes nous observent. Les guerriers nous dévisagent sans ciller. L'un d'eux accroche mes yeux et un frisson parcourt ma colonne vertébrale. Personne ne m'a jamais considéré ainsi. Un regard sans interrogation, une paire de lances clouées dans mes yeux romantiques. Mes yeux fuient. Je me concentre sur notre concert-conférence pour les Indiens goajiro. J'argumente sur l'extrême richesse des cultures amérindiennes et sur leur nécessité de se connaître et de s'unir. Sur une carte du continent américain, je signale les lieux d'implantation des différents groupes. Au nord: les Inuit, les Ojibwa, les Navajo, les Apaches, les Sioux. Au Mexique: les Seri, les Yaqui, les Aztèques, les Maya. Au sud: les Cuna, les Kogi, les Bari, les Goajiro... Applaudissements et exclamations d'approbation... les Goahibo, les Piaroa, les Tukano, les Cubeo, les Bororo, les Quechua, les Aymara, les Ona... La musique avance tel un bateau plein d'images et de sons neufs. Diapositives, chants, lectures de mythes, fonctions des instruments musicaux. Quelques questions, la curiosité, l'étonnement lumineux des enfants, et la confiance s'installe peu à peu entre les adultes et nous. Les instruments, sculptures sonores, sont les lieux de convergence de nos différents points de vue. Nos regards se croisent, se tissent. Nous dansons et soufflons dans les *kamu purrui*, quand un jeune rompt la frontière de notre «espace scénique», saisit un *yapurutu* et se met à jouer. Un autre lui emboîte le pas et s'empare d'un coquillage dont il sort un son rond qui va loin comme appelant quelqu'un. Un autre s'approche et un autre encore... Notre concert didactique s'écroule tel un château de cartes. Les guerriers pur-sang furent les seuls à garder la distance.

L'*ontoroyoi*[3] de Culebra Ipuana

Le ciel de la Goajira est si pur que certaines étoiles peuvent y être vues pendant le jour. Quand je demande à Culebra Ipuana, comment dire étoile en sa langue, il me répond de sa voix forte, ferme, lancée vers le haut: *jorotz*! La terre de la Goajira est ocre, presque rouge, prolongée par ces organes des sens que sont les maisons. Maisons de chair, maisons vivantes. Quand je demande à Culebra Ipuana comment nommer, dans sa langue, la plante dont se servent les Goajiro

[3] *ontoroyoi*: sorte de clarinette goajiro

Fig. 1 : Jorge López Palacio. Photo : Isabelle Meister, Azzurro Matto

pour construire leurs *rancherías*[4], il me répond en accentuant fortement le troisième « O » : *yotojoro* ! Nous avions rencontré Culebra dans un bar de la plage du Cabo de la Vela. Ce vieil et robuste Goajiro y buvait de l'alcool en compagnie d'autres hommes. J'avais alors sorti de notre panier un *ontoroyoi* que nous avions fabriqué à partir du dessin d'une revue d'anthropologie et j'avais joué les premières notes d'une improvisation dans le style goajiro. Surpris de voir un «*aríjuna*», un étranger, jouer de leur instrument favori : le *totoi*, *wotoroyoi* ou *ontoroyoi*, les hommes s'étaient approchés de notre table. Sans me troubler, je continuai à improviser et Culebra, montrant l'instrument du doigt, m'apostropha : *Nojotz* ! Un jeune homme bilingue, son fils, m'expliqua que l'instrument ne plaisait pas à son père et que celui-ci m'invitait à en connaître un véritable, chez lui à plus ou moins une heure de marche de là.

Nous laissons la mer Caraïbe derrière nous et, comme l'exige de nous Culebra, nous prenons le chemin de sa maison en file indienne, lui et son fils en tête, nous quatre au centre et les autres Goajiro fermant la marche. Tout en regardant de droite et de gauche comme craignant quelque chose, Culebra sort de sa poche une guimbarde de fer bien forgé et se met à jouer. Il joue bien. Nous arrivons au hameau, trois maisons faites de *yotojoro*, une espèce de cactus qui couvre de grandes extensions du désert et forme un labyrinthe de broussailles dans lequel les Goajiro se meuvent comme des poissons. Le vert du *yotojoro* tire

[4] *rancherías*: groupements de maisons

vers le gris et s'ajoute au bleu du ciel, à la terre rouge, aux peaux chocolat. Les visages des femmes sont recouverts d'une peinture végétale les protégeant de la fureur du soleil et leurs *mantas* éclatent de couleurs. Culebra n'est pas riche mais il possède une histoire légendaire qu'il me chante, sa tête lourde de soixante années posée sur mon épaule. J'enregistre. Après chaque mélodie, il me fait réenrouler la bande et nous écoutons. Alors, pensif, avec un hochement de tête, il approuve: «C'est bien, elle ne ment pas». Des heures passent. Les enfants suivent pas à pas Carlos Chávez, un musicien du groupe. Quand Carlos s'arrête, ils approchent leurs petites mains cuivrées de ses jambes et les caressent, fascinés par ce poil que les Indiens n'ont pas. Si Carlos bouge, les petites mains se détachent mais ne s'éloignent pas. Carlos s'arrête, elles reprennent leur promenade, des pieds déchaussés jusqu'au short. Les petites filles ont déjà leur *manta* de couleurs et l'une d'elles, de quelque deux ans et demi, se serre contre moi tandis que j'enregistre. Culebra, son père, voyant comme la petite m'apprécie, me dit: «Je vous la donne». Je sursaute... C'est impossible! Culebra moitié furieux, moi plus effrayé encore... Son fils me traduit et m'explique que je ne peux refuser, j'appartiens déjà à la famille. Et moi, de répliquer que le froid de Bogota rend malade. Et moi, d'argumenter que la petite s'ennuiera loin de son papa, loin de sa maman, loin de ses petits frères. A force, Culebra se rend à mes objections et termine son chant, moitié ivre, délaissant la bouteille qu'il a vidée peu à peu comme buvant la vie. Carlos demande à prendre une photo et Culebra exige de poser de face, avec son arc et une flèche immense tendue vers l'objectif. Le bleu du ciel tourne au noir. Le fils de Culebra nous accompagne sur le chemin du retour. Dans notre panier, à côté de notre *ontoroyoi* de bambou des Andes, a pris place un merveilleux *ontoroyoi* «Stradivarius», que Culebra nous a offert et qui nous accompagnera durant de nombreuses années dans nos errances de troubadours.

Messe de minuit

Aremazaïn, messe de minuit. Dans l'église, des religieuses et un chœur de femmes indiennes chantent des *villancicos*[5] espagnols en langue goajira. Sur le parvis, les hommes vont et viennent, boivent, discutent, exhibent leurs armes de tous calibres. Un Indien de haute taille passe devant moi en faisant tourner un pistolet automatique autour de son index et il m'adresse un sourire. Il porte un beau *guayuco*[6] tissé par des mains d'artiste, des sandales, un chapeau et une chemise rouge. Il pénètre dans l'enceinte sacrée et se couche de tout son long sur un banc. Plus loin, un autre Goajiro cuve son vin en ronflant. Deux autres conversent avec animation, échangeant des bouteilles de whisky et d'eau de vie. Les *villancicos* se mêlent au vacarme des hommes. Un gros, grand et vieux Goajiro, et un autre maigre, petit et jeune, sortent enlacés, armés de leurs carabines auto-

[5] *villancico*: chant de Noël

[6] *guayuco*: pagne

matiques. La messe suit son cours. Les femmes invectivent ces hommes qui ne savent rien respecter et le curé, encadré de ses enfants de chœur, accélère l'office, usant d'un latin vertigineux. Quand la petite cloche sonne le moment crucial de l'élévation, un cri et un coup de feu lui répondent. Alors des rires et des acclamations fusent et, dans un beau tollé, les Goajiro sortent fêter l'impertinent. Depuis le parvis, je vois le curé s'éloigner dans sa Toyota verte jusqu'à se perdre dans les ténèbres du désert.

Une fenêtre

La plage de sable blanc, la mer Caraïbe et le ciel sans fin. Nous descendons de notre Nissan Patrol pour respirer chacun de notre côté, cet air chargé de lumière. A nos pieds, les vagues déposent délicatement leur charge d'écume. Des bandes de vent arrivent du nord, d'autres croisent l'espace en provenance du sud, d'autres dévalent du ciel et toutes se mêlent en une tresse invisible. Une musique cristalline agite l'air. En pénétrant par la fenêtre ouverte de notre véhicule, le vent devient mélodie. Dans ce monde de sable, d'eau et de lumière, notre « tout terrain » se fit ocarina.

Ici, il n'y a presque personne

Dans la plus grande maison de Puerto Estrella, nous rencontrons une femme, belle, très grosse, avec un visage comme sculpté dans le bois. Elle tisse un hamac de couleurs vives sur un immense métier et, sans interrompre son travail, nous salue cordialement . Ses enfants, un garçon de 20 ans et une jeune fille de 17 ans, nous invitent à prendre un siège. Quand nous leur expliquons le but de notre visite, la réalisation d'un concert, ils nous répondent qu'ici, il n'y a presque personne, seulement eux, l'autre et le vent. Lui porte un diadème tissé en fibres végétales et de son front sortent trois plumes de paon. Elle, est chaussée de sandales qu'ornent de gros pompons couleur carotte. A ses mains, je découvre une bague[7] en or où l'on peut lire gravé autour d'une émeraude : *1970 – Promotion Ernesto Che Guevara. Collège Simon Bolivar. Maracaibo. Vénézuela.* Quand je lui rends la bague, elle sort en courant poursuivre une poule noire, un balai à la main. Au même moment entre un homme d'une trentaine d'années. Il s'appelle Juan. Il nous confirme qu'ici il n'y a presque personne, seulement eux et le vent, et nous invite à découvrir les récifs et la furie de la mer. Tandis que nous approchons du vacarme des vagues, apparaissent à fleur de sable, des os, des crânes et des planches, restes de croix. La flûte de Pan que je porte à la main chante seule

[7] En Amérique latine, chaque élève ayant obtenu le baccalauréat se fait faire une bague en souvenir, bague dont le modèle et l'inscription sont choisis par toute la promotion.

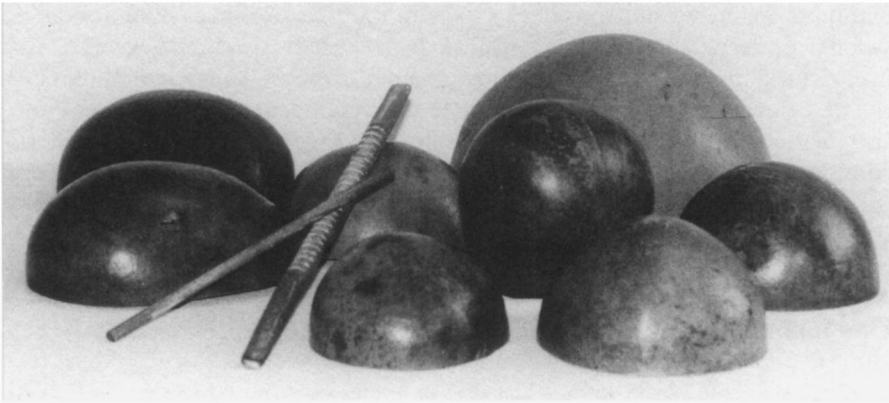


Fig. 2a: Quelques instruments amérindiens de Jorge López Palacio. Photo: Christoph Berger

de recevoir en ses orifices de bambou, les serpents de vent de l'océan. Juan s'essaie à la jouer mais sa respiration ne peut rien contre celle de la mer. Alors, parmi les os presque fossiles et devant l'apocalypse des vagues, je donne à Juan sa première leçon de flûte. En revenant au village, il me demande de lui laisser ce bel instrument qu'il me promet de garder avec soin et de bien jouer. Je le lui donne sans regret, car si ici il n'y a presque personne, il y a pour le moins, Juan, quelques autres et le vent.

Réinventer la musique

Le chemin est tortueux, bordé de plantations de bananiers, de canne à sucre et de maïs. Nous avançons lentement. Les fleurs sauvages semblent nous crier des insultes de fleurs offensées par notre présence motorisée. Quand le camion s'enfonce dans la boue, les Indiens se précipitent et avec leurs bras, le camion repart. Voilà le village. Les gens y sont déjà rassemblés. Le concert commence quand le chef de la communauté, un homme d'une soixantaine d'années, se plante devant nous et dit avec émotion: «*Compañeros*, c'est une bien grande peine, mais nous avons perdu notre musique, nous avons perdu notre langue et toutes nos coutumes. Il ne nous reste plus que notre nom, Pijao[8], et notre misère. Comment récupérer notre musique?» – «*Compañero*, si la musique est perdue, il faut la réinventer». Il demande de nouveau: «Comment la réinventer? Nous n'avons pas d'instruments et nous ne savons pas à quoi cette musique ressemblait.» – «Eh bien! Choisissez quelques instruments parmi ceux que

[8] Pijao: groupe indien de la vallée et de la cordillère centrale des départements du Huila et du Tolima en Colombie.

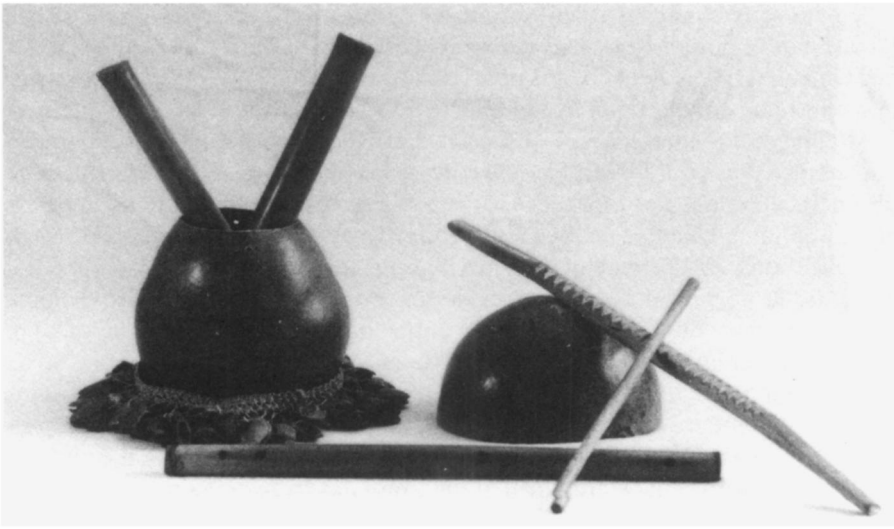


Fig. 2b: Quelques instruments amérindiens de Jorge López Palacio. Photo: Christoph Berger

voici, organisez un groupe et la musique, qu'elle ressemble ou non à la vôtre d'il y a cinq siècles, viendra seule.»

De tous les instruments, il ne choisit que quelques flûtes traversières. Le savait-il ? C'étaient justement les flûtes de ses voisins et ennemis ancestraux, les Paez. Un an plus tard nous arriva la bonne nouvelle qu'un groupe de musiciens Pijao avait participé à une rencontre culturelle intercommunautaire. Nous ne sûmes jamais rien ni sur les rythmes ni sur les mélodies, mais ce que nous comprîmes, c'est que les flûtes sont des êtres vivants, qu'elles portent une semence.

Yoino

Nous chargeons les chevaux et amorçons la descente depuis le *paramo*[9]. De là-haut, le soleil semblait naître de par le bas, comme s'il émergeait d'une blessure de la terre. Peu à peu les *frailejones*[10], ces plantes aux feuilles telles des oreilles de lapin, disparaissent et nous découvrons un paysage de cordillères vertes et bleues taillées au couteau dans le versant oriental de la chaîne centrale des Andes du Cauca. Les instruments dorment dans leurs caisses rouges

[9] *paramo*: lieu d'altitude élevée et très froid dans les Andes colombiennes, caractérisé par une végétation surtout constituée de *frailejones*.

[10] *frailejon*: (*Speletia grandiflora*) plante à feuilles velues qui pousse sur les sommets et les pentes des *paramo* et donne une fleur jaune ressemblant au tournesol.

et les chevaux avancent en mesurant les abîmes de leurs yeux animaux qui voient sans regarder. Nos pieds ignorants des chemins autres que ceux simples des trottoirs, trébuchent. A nos côtés, les Indiens Paez qui dirigent l'expédition, courent, sautent de pierre en pierre, avec une sûreté féline. Voilà le premier village: dix humbles maisons sur la crête d'une cordillère qui se détache d'une autre plus grande, comme une côte de la colonne vertébrale. Une fois de plus nous étendons nos tapis et plaçons nos instruments au centre de la petite place publique. Une fois de plus notre concert voyage du nord au sud, ponctué d'explications sur l'origine et les fonctions des instruments ou, occasionnellement, de la narration de mythes et de légendes appris durant nos visites à d'autres groupes ou extraits de livres d'anthropologie. Aujourd'hui, je raconte le mythe de création des Indiens Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta. «Au commencement, il n'y avait ni la terre, ni les animaux, ni les gens, ni les plantes, seulement Naowa, l'eau, la mère. La mère donna naissance à un premier fils, Bunkua Nabi. Il vivait dans l'eau, dans une maison faite d'écume. Il se sentit bientôt seul. «Mère, dit-il, donne-moi des frères». Sa mère lui donna des frères: Sintana, Bunkua Tse, Noana Tse, Seyankua, Kimaku, Kakarabiku. Alors ceux-ci demandèrent à leur mère: «Mère, donne-nous de la terre pour semer». La mère leur donna la première de ses neuf filles, «Sable de la plage». Ils voulurent semer, mais rien ne poussa. Le maïs ne sortit pas, la graine mourut. Ils demandèrent à leur mère une nouvelle terre et elle leur donna «Argile rouge». Ils semèrent, mais là encore, rien ne vint. Une troisième fois, ils demandèrent. La mère leur donna une terre plus sombre mélée de pierres et de sable. De là, sortit une frêle plante, mais elle n'eut pas de fruit. Ils demandèrent de nouveau... de nouveau encore... Bientôt il ne resta plus que la neuvième terre, «Terre noire», la fille préférée de Naowa. Ils la demandèrent. Rien. La mère refusa et elle cacha sa fille dans une chambre. Alors ses fils coupèrent deux tubes de *carrizo* et, avec de la cire d'abeille et deux tuyaux de plumes, ils fabriquèrent deux flûtes: l'une, la femelle avec cinq trous, l'autre, le mâle, avec deux trous. Au mâle, ils donnèrent une compagne, la petite *maraka*. Avec ces flûtes, ils jouèrent durant des jours et des nuits, dansant autour de la chambre dans laquelle était enfermée Terre noire, la mère des cultures. Bientôt Terre noire n'y tint plus, elle glissa sous la porte et s'enfuit à la suite des musiciens. Alors, en virevoltant et en dansant, ils recouvrirent les pentes de la Sierra de terre noire, et les arbres poussèrent et les animaux et les gens peuplèrent la forêt.»

Yoino, un chamane m'écoute avec attention. Quand je termine, il se lève et prend la parole: «C'est bien. Maintenant je vais vous dire comment nous sommes nés, nous les Paez. Ensuite vous irez à la Sierra Nevada et vous leur raconterez. En haut, dans le *paramo*, il y a un petit lac très profond. Personne n'en a jamais touché le fond. La nuit, on y entend le tonnerre résonner. C'est Juantama, notre plus ancien cacique. Juantama a un corps de lézard, des écailles vertes et des yeux rouges, immenses, qui voient tout. De sa bouche et de son nez, coulent sans jamais s'interrompre tant et tant de bave et de morve que sa poitrine est en permanence recouverte de mouches et de vers. Juantama

possède un bâton de commandement en or avec lequel il s'amuse à frapper les pierres, là-haut dans le petit lac du *paramo*. Chaque coup de tonnerre est un coup de bâton. Il y a de nombreuses années, le président de la République colombienne, invita Juantama à venir le voir dans son palais de Santa Fé de Bogotá. Juantama monta sur son tapis volant, traversa la cordillère des Andes, survola les plaines de la Magdalena et atterrit sur la place Bolivar de la capitale, là où l'attendait le président et ses ministres. Juantama s'approcha et le président sortit de la poche de son smoking un fin mouchoir blanc brodé de fils d'argent avec lequel il entreprit le nettoyage de la bave et de la morve. Juantama, reconnaissant, lui offrit un bâton, plus petit que le sien, mais suffisamment puissant pour que le président puisse s'en divertir en gouvernant et en provoquant des tempêtes. Ce que nous disons, c'est que nous les Paez, venons des coups de bâton de Juantama contre les rochers du lac.» Trois nuages en forme d'œufs se placèrent devant le soleil et celui-ci dut faire mille acrobaties pour continuer à être vu. Alors, nous reprîmes notre descente, laissant derrière nous un sillage de chants, de mythes et d'affection.

Après la tempête, le calme

«*Compañero*, pourquoi dire que des petits blancs qui jouent la musique indienne, ça ne vous plaît pas? *Compañero*, vous n'avez pas le droit de nous interdire de jouer cette musique. Vous êtes un vénérable ancien, vous êtes un grand dirigeant indien mais vous êtes injuste. Vous ignorez nos efforts pour faire découvrir cette merveilleuse musique. Vous ignorez nos efforts pour que les Indiens ne soient plus considérés comme des animaux et pour que leur culture, riche en art, en pensée, en esprit créateur soit reconnue comme faisant partie du patrimoine de l'humanité. Et enfin, *compañero*, je n'ai jamais demandé d'autorisation à personne pour chanter.» Quelques étudiants de l'Université de Caldas à Manizales, ville à cheval sur la cordillère des Andes, m'applaudirent. D'autres me rappelèrent que je devais respecter le *compañero*, car c'était un vrai Indien. Nous nous retirâmes furieux de l'assemblée organisée par le comité de solidarité avec les luttes indiennes. Plus tard, Marcos Avirama, dirigeant du conseil indien de la région du Cauca, nous invita à une réunion avec le comité exécutif de son organisation. Il nous présenta ses excuses pour l'attitude désobligeante du *compañero* et manifesta un notable intérêt pour notre labeur de diffusion et de défense des cultures indiennes. Le vénérable ancien me regardait avec un mélange de rage et de sympathie et à la sortie, il me dit en approchant sa voix de terre de mon oreille: «C'est bon, faites-le, mais faites-le bien!» Et nous prîmes congé avec une accolade que jamais je n'oublierai.

Mourir sur le ciment frais aux côtés de deux cadavres de cerfs

Je suis là, planté sur le trottoir. J'attends l'avocat du travail de la province du Vichada, à Puerto Carreño, en Colombie, sur les bords de l'Orénoque. Je suis coordinateur de l'enseignement au secrétariat de l'éducation. Je suis là, appuyé au mur. J'attends l'avocat du travail qui ne viendra pas car il est ivre dans le bordel du port. Je l'attends pour l'informer, pour la énième fois, que je ne suis pas inscrit sur la liste des salariés bien que je sois nommé et que je sois déjà en train d'accomplir mes fonctions avec le plus grand sérieux. Je suis là, avec mes angoisses, quand apparaît au coin de la rue, en file indienne, un groupe de chasseurs goahibo armés d'arcs et de flèches et portant sur leurs épaules deux cerfs morts. Ils déposent les cerfs à mes pieds. Je m'incline, les caresse, et dans leurs yeux, la mort me regarde.

Les Goahibo ont déjà saisi leurs outils. Depuis plusieurs semaines, ils œuvrent au revêtement de la rue, embauchés par le secrétaire des travaux publics, Ignacio Puentes, qui vient à peine d'arriver, en retard, furibond au sortir d'une nuit blanche. Un Goahibo met en marche la bétonneuse; d'autres mélangent l'eau, le sable et la pierre; d'autres transportent dans leurs brouettes de fer, le ciment prêt à l'emploi. Ils sont ainsi occupés quand apparaît, à l'angle de la maison paroissiale, «le Corbeau», le très craint ex-guérillero libéral. Il conduit sa lente et vieille Harley Davidson, celle-là même qu'il échangea au Vénézuela, à un contrebandier yankee contre son merveilleux cheval blanc «Pigeon». Comme toujours, il conduit en lisant le journal et chacun sait qu'il faudra se garer, car ne dit-on pas que «le Corbeau» est un homme «très dangereux»? Sur la surface fraîche de la rue, «le Corbeau» avance sans se troubler, laissant derrière lui, l'empreinte impeccable de sa Harley Davidson. Alors l'ingénieur Puentes saisit une brouette pleine de sable et la jette contre les roues de la moto. «Le Corbeau» saute, retombe sur ses deux pieds. L'ingénieur se lance à l'attaque, une machette à la main, «le Corbeau» sort un revolver noir, étend le bras et avec une surprenante sérénité, laisse partir le coup. Les Goahibo et moi regardons sans bouger. La détonation frappe contre le ciel, redescend et rebondit plusieurs fois contre la terre. Quand l'ingénieur reçoit la balle au milieu du front, il ne perd pas l'équilibre, il ne s'évanouit pas. Lentement, l'ingénieur s'asseoit. Puis il s'allonge et comme mesurant le temps, dépose délicatement sa machette sur sa poitrine. Ainsi prêt, il entre dans une agonie de trois jours et trois nuits. Maintenant Jaramillo, le policier, passe peureusement la tête et voyant «le Corbeau» son revolver à la main, se retire précipitamment. «Le Corbeau» lui crie: «Jaramillo, n'ayez pas peur, venez! Je vous remets mon arme et je vous accompagne au poste. Venez, Jaramillo, je ne vous ferai aucun mal! Jaramillo s'approche en tremblant et reçoit, reconnaissant, le revolver. «Le Corbeau» lui prend le bras et ensemble ils disparaissent par l'angle droit de la rue.

La nuit, dans leur campement, les Goahibo m'invitèrent à chanter et à danser et, selon ce que m'expliqua l'un d'eux, les témoins de la tragédie contaient dans leurs chants, les détails du douloureux événement.

Un masque vivant

Je me souviens de ce concert à Leticia, port colombien sur l'Amazone. Un public d'Indiens, de métis et de blancs. La police nous entoure, noyée dans le bruit d'incendie des insectes. De tous côtés les lucioles, ces minuscules étoiles ailées. Un air d'eau. Nous chantons un chant inuit, quand arrive un camion de police, transportant un groupe d'Indiens tikuna, hommes, femmes et enfants. Les policiers leur ordonnent de monter sur scène. Précipitamment nous rangeons nos instruments. Déjà, les Indiens envahissent l'espace et continuent un rituel qu'ils ont débuté quelques heures auparavant dans leur campement. Les femmes chantent et dansent, chacune traçant sur le sol avec un bâton de bois, une ligne imaginaire. Face à elles et avec un même rythme régulier, les hommes chantent et dansent clouant verticalement sur la ligne imaginaire un autre bâton. Soudain, monte sur scène un homme vêtu d'un masque qui lui couvre tout le corps, un masque fait de *yanchama* (toile d'écorce) et dont la tête est taillée dans le cœur du balsa. Un immense pénis de bois pousse tel un pistil depuis une paire de testicules faits de petites calebasses. Cet insolite personnage masturbe son impressionnant pénis en le dirigeant vers le public. Il copule avec les lignes imaginaires tracées sur le sol, il jette son sperme mythique de droite, de gauche, vers le ciel, il féconde les étoiles, les microphones, les haut-parleurs... Et le sperme mythique atteint le premier rang du public. Là, les filles des notables se couvrent le visage de honte. Alors retentissent des ordres de sortir ces Indiens sales car ici il y a des dames et, tandis que le public se partage entre ceux qui rient aux éclats et ceux qui maudissent ces Indiens du démon, les Tikuna sont réembarqués dans le camion de la police. Le jour suivant nous prîmes notre avion, regrettant de ne pas les avoir rencontrés.

*
**

RÉSUMÉ

Il s'agit d'un voyage à l'intérieur d'un labyrinthe qui commence dans le «sujet» et se prolonge dans «l'objet», ces personnages jumeaux du mythe et du drame de la connaissance occidentale. Il s'agit d'un authentique voyage qui vise la connaissance et utilise une méthode de recherche «impure», le concert. Le sujet qui cherche s'expose sur la scène et se transforme en objet. Dans le désert de la Goajira colombienne, un jeune haute-contre et anthropologue libère sa voix d'ange. Un indien goajiro lui donne alors sa première leçon d'ethnomusicologie vivante: «Le chant est goajiro, la langue est goajira, mais vous chantez comme un curé». Sur une plage, parmi les ossements humains qui jonchent le sable, le haute-contre donne à Juan, un autre indien goajiro, sa première leçon de flûte de

Pan andine. Un *ontoroyoi*, clarinette goajira, fait fonction de prisme, prisme d'où surgissent les multiples lignes de contact possibles entre la famille de Culebra Ipuana et le chercheur. Dans l'immensité du désert, la Nissan Patrol des chercheurs devient instrument de musique. A Leticia, port colombien sur le fleuve Amazone, se rejoignent la danse phallique d'un chamane tikuna et un camion de la police. A Puerto Carreño, sur les bords de l'Orénoque, des chasseurs goahibo se transforment en ouvriers tandis que meurt un ingénieur. Dialectique et dynamique des regards lors d'un concert-conférence. Les *villancicos* et les armes à feu. Un peuple et les flûtes de ses ennemis. Un sillage de chants, de mythes et d'affection. Tel est le kaléidoscope de «l'objectivité» proposé par le haute-contre Jorge López Palacio.

ABSTRACT

Tales of a counter tenor in Indian lands. *It concerns a journey inside a labyrinth that starts with the 'subject' and extends to the 'object', twin characters of myth and drama in terms of western knowledge. It concerns a real journey that aims at knowledge and uses an impure means of research, the concert. The subject that searches stands on stage and is transformed into an object. In the Colombian Goajira desert, a counter tenor anthropologist lets out his angelic voice. A Goajiro Indian gives him his first living lesson in ethnomusicology: «Goajiro is the song, Goajiro is the language, but you, you sing like a priest.» On a beach, strewn with human bone remains the counter tenor gives Juan, another Goajira Indian his first flute lesson on the Andean Panpipes. A Goajiran clarinet, the* ontoroyoi, *acts as a prism through which appear the possible means of contact between the Culebra Ipuana family and the researcher. In the desert vastness the researcher's Nissan Patrol becomes a musical instrument. In the Colombian port of Leticia on the Amazon river, a Tikauna shaman's phallic dance encounters a police vehicle. In Puerto Carreño, on the banks of the river Orenoque, Goahibo hunters turn into workers whilst an engineer meets his death. During a concert-demonstration session there is a dialectic and dynamic of viewpoints. The* villancicos *and firearms. A people and the flutes of its enemy. A wake of songs, myths and affection. Such is the kaleidoscope of « objectivity » put forward by the counter tenor Jorge López Palacio.*

L'OREILLE DE L'ETHNOLOGUE

Bernard Lortat-Jacob

Indiens chanteurs[1]

1er novembre

Premiers jours à Qalinext où j'ai échoué (le mot n'est pas trop fort), après deux voyages successifs en camion. J'ai choisi de m'arrêter dans le plus gros village – le seul, à dire vrai, que la carte mentionne. J'appréhendais le premier contact; il fut simple. Ebloui par la lumière de midi et perdu dans un espace trop vaste pour être embrassé du regard, je n'ai rien vu, rien observé, rien senti de précis.

A l'arrivée du camion, il y avait bien une centaine de personnes (sans doute tout le village), parmi lesquelles un certain Pedro, au large sourire, qui parlait assez bien l'espagnol. Il est venu vers moi, sans s'étonner de voir un Gringo débarquer dans la montagne. Il m'a conduit chez lui sans poser de questions et m'a présenté longuement sa nombreuse famille: sa femme, six ou sept enfants, une autre femme plus âgée, et deux hommes (frères ou beaux-frères, je ne sais plus). Fatigué par le voyage, j'ai éprouvé un certain plaisir à me sentir pris en charge. La nuit est tombée et je suis resté chez Pedro et les siens sans autres explications.

Premiers jours de terrain, et premières nuits sans sommeil. De ces nuits qui laissent croire que le jour ne se lèvera jamais, agitées d'idées noires, sous l'assaut des puces et des moustiques (jamais je ne pourrai acquérir la technique des Moutaléros qui, dans l'obscurité, les claquent contre leur front ou leur cuisse, sans même se réveiller). A Paris, je pensais naïvement que les nuits sur le terrain, au moins, m'appartiendraient. Mais ces nuits n'en sont pas, à cause de l'agitation qui règne dans la maison. Je dors sur une petite couverture, dans la pièce commune qui, durant la journée est partagée en deux: côté femmes (cuisine et réserve à grains), côté hommes (où l'on boit et parle). Mais la nuit, cette bi-partition disparaît complètement: nous sommes alignés, et comme rangés perpendiculairement au mur. Les enfants, atteints de bronchites chroniques, toussent sans arrêt; chacun ronfle ou parle. En vérité, la nuit est aussi bruyante que le jour et je sens souvent plus de léthargie l'après-midi (même après les heures chaudes) que vers trois heures du matin, lorsque les hommes, les chiens et les poules se mettent de la partie.

---

[1] Extrait de *Indiens-chanteurs de la Sierra Madre*, Paris, Hermann, 1994. Les passages mentionnés concernent le début (pp. 9-11) et la fin (pp. 149-153).

Mais le pire est que, toutes les demi-heures environ, et sans raison apparente, les hommes quittent leur couche et enjambent leurs femmes étendues à leur côté. Ils font grincer la porte et sortent; puis, après un moment, ils viennent se recoucher bruyamment.

«C'est à cause des voleurs», m'a expliqué Pedro à voix basse, alors que le jour n'était pas encore levé.

Voleurs de quoi? Il n'est pas une chose de la maison qui ne soit dans la maison voisine et les bêtes sont gardées par des chiens que la nuit rend littéralement sauvages. J'apprends, d'ailleurs, qu'il n'y a jamais eu de vols dans la maison de Pedro, pas plus qu'aux alentours.

On me parle de vols qui n'existent pas, qui n'ont jamais existé, et l'on passe son temps à craindre des êtres absents.

Curieusement, ce genre d'anomalie me met du baume au cœur... je cherche déjà ma place; sans doute ma vocation s'affirmera-t-elle lorsque je saurai poser mon regard. Mais il m'apparaît déjà que mon travail ne se limitera pas à prendre en notes ce que les Moutaléros disent, ni en photos ce qu'ils font. J'aurai affaire à leurs mensonges; je devrai décrypter les faits et les dires pour comprendre comment ils ne fonctionnent jamais vraiment de pair...

En l'occurrence, je dois avoir une idée trop restrictive de ce que les Moutaléros appellent vol. Sans doute craignent-ils d'autres visites, pour des biens moins matériels.

Ce doit être cela; mais il me faudra sûrement un peu de temps pour en savoir plus...

...7 Avril

Depuis quelques jours, le paysage a changé. Vers l'Ouest, les montagnes s'ornent de brumes nouvelles qui proviennent d'une mer lointaine, inaccessible, quasi mythique. La pluie a fait son apparition alors que personne n'y semblait préparé.

Avec les fréquents orages, la rivière, grossie d'eau lourde et mauve, couvre le bruit familier de l'étable. La nuit, cette rumeur sourde et chaude pourrait m'angoisser: elle m'endort plutôt. La piste est devenue impraticable. Ce jeudi, le camion n'est pas monté. Il n'est pas sûr qu'il monte les prochaines semaines. L'épicerie est fermée, tout comme le restaurant de la Señora Tpiqi. Du coup, la Señora ne sort plus de chez elle et noie sa mélancolie dans l'alcool.

Me voici donc «coupé du monde», comme on dit banalement. Mais si cette expression avait un sens il y a quatre ou cinq mois, elle n'en a plus guère aujourd'hui.

Car le monde aussi a changé: je vis maintenant avec les gens dans une promiscuité assez naturelle, comme si je n'avais rien à leur cacher. Mais, paradoxalement, à mesure que je progresse dans la connaissance de leurs affaires, ils me parlent moins. Désormais, je suis censé savoir. Mais je me sens un peu engoncé dans ce nouvel état. Je découvre une pudeur de novice, semblable – j'imagine – à celle que

devaient éprouver les infantes espagnoles lorsqu'à leur puberté, elles troquaient leur tenue d'ingénue contre le lourd brocart qui seyait à leur rang.

Le Nagra est en panne: il ne se satisfait plus des piles humides que je lui mets dans le ventre. Lorsque je l'utilise, le témoin d'alarme clignote en signalant que l'arrêt définitif est pour bientôt... je ne peux donc plus enregistrer de musique. J'y vois, bien sûr, un signe.

Le temps aussi s'est arrêté. Mon vieux réveil, qui auparavant fonctionnait la tête en bas, a désormais rendu ce qui lui restait d'âme. Je l'ai posé dehors sur la fenêtre. De façon prévisible, il a poursuivi sa destinée et entamé une deuxième carrière entre les mains des gosses: extraordinaires petites toupies, serpents métalliques, micro-arbalètes... je me demande comment l'horloger a pu faire entrer tant de pièces dans cette petite boîte ronde.

Cet isolement brutal m'ouvre des espaces de liberté inattendus. Il m'affranchit en particulier de mes obligations épistolaires du jeudi. D'une certaine façon, c'est tant mieux, car je ressens moins qu'auparavant la nécessité de décrire, d'analyser, d'objectiver, de photographier, etc. De plus en plus, je pense (comme Tligmas) que « ce n'est pas là que les choses existent » et qu'en définitive, le sens ne se figure pas.

La musique n'est-elle pas l'incarnation la plus parfaite de ce sens? Comme lui, elle n'existe que par la façon dont elle est vécue et partagée; le discours – tout discours – n'y correspond qu'épisodiquement. Dans le meilleur des cas, ce discours n'est qu'une métaphore du réel – et bien souvent, une métaphore maladroite et inadaptée.

Je trouve refuge dans le silence des Hauts-plateaux. Le chant est là pour lui donner son exacte valeur: ici la nature semble à l'écoute des hommes et l'acoustique des pierres dispose à réverbérer le moindre chant. De la maison de Tligmas, j'embrasse du regard à peu près tout le village. Je vois des femmes chargées de fagots qui reviennent des champs, et d'autres qui se dirigent vers le moulin. Au loin, j'aperçois TerraMund et ses dernières fleurs où paissent en permanence une trentaine de brebis; enfin, dès cinq heures du soir, j'entends les rumeurs du bistrot.

Ce goût nouveau pour la contemplation m'étonne. Sans doute ai-je « franchi un col », comme on dit ici: l'expression est utilisée surtout au figuré pour signifier que les perspectives ont basculé et que le regard porté sur les choses n'est plus le même.

Lorsqu'auparavant on parlait de moi, du Gringo venu de loin, une expression suffisait à caractériser qui j'étais, ou ce que je représentais: « otra clase », disait-on, lorsque je parlais de la France, de l'Europe, et, plus généralement, de tout ce qui ne touchait pas directement au monde d'ici.

« Autre classe »: ces mots jumelés parsèment la conversation sur un ton qui, sans marquer l'étonnement, procède d'un constat. Ils interviennent généralement au terme d'une réflexion silencieuse qui, par sa durée même, donne la mesure de nos différences; sans transition – comme les jours et les nuits de Qalinext qui ne connaissent ni aube ni crépuscule – ces différences nous séparent radicalement. Je suis donc d'une autre classe, d'un autre monde. Mais, dans mes entretiens

quotidiens avec les uns et les autres, je note que l'expression se fait plus rare qu'auparavant; ce n'est pas que nos « classes » fusionnent, mais la nécessité de les affirmer devient moins pressante.

A mon arrivée, on m'appelait le Gringo, puis, après quelques semaines, on est passé à l'affectatif Gringito, avant de me désigner par Tatay (« mon père ») ou Waway (« mon fils »).

Ce dernier changement s'opèra fin février, au moment où je commençais à prendre moins de notes sur ce qui se passait et vivais plus naturellement les choses au premier degré.

Depuis cette époque, lorsque je vais à la chasse avec Pedro, c'est moins pour l'observer – bien qu'il m'amuse toujours autant – que pour l'aider à traquer le gibier. L'opération est simple: nous nous postons de part et d'autre d'une colline et nous synchronisons notre montée afin de nous trouver face à face au sommet. Les bêtes n'ont plus que le ciel pour refuge. Pedro, avec son escopette, qui date de la conquête espagnole, fait mouche à tous les coups. S'il rapporte plus de gibier qu'auparavant, c'est bien grâce à moi.

Mais j'ai aussi d'autres petites joies qui m'aident à vivre tous les jours: elles tiennent beaucoup à ma connaissance de la nature (surtout à la maîtrise de ses dangers: serpents, qaraqus, scorpions, frelons, merdones, etc) et à quelques habiletés techniques (entretien du moulin, réparation des métiers à tisser, modes de chargement de la mule, fabrication de galettes...).

Enfin, je suis l'écrivain public de Qalinext, non pour les rubriques ethno-littéraires que, durant près de six mois, j'ai dû envoyer à une institution savante, mais parce que j'assure la correspondance de tout le village: appuyant les démarches de la veuve de Sampras (c'est pour la pension de son mari), ou rédigeant les lettres que la Señora Tpiqi adresse à quelques connaissances anciennes (d'une certaine façon j'en fais déjà partie)...

Et contraint d'interpréter les droits de l'ayyus, je me vois submergé par les histoires passionnelles de tous, jusqu'à n'en plus pouvoir.

Ce qui est nouveau n'est pas que j'accepte ces tâches avec un certain plaisir, mais que je n'intrigue plus. Dans les deux sens du mot: je ne suis plus sujet d'intrigue, ni prêt à en conduire. Et, – comment dire les choses plus simplement? – je me sens aimé...

Musique et divertissement à Irgoli, Sardaigne. Photo: Maria Manca, 1995.

Un certain regard

1er novembre – 7 avril. Six mois séparent ces deux dates et ces deux séries de notes de terrain extraites d'un petit livre qu'on voudra bien m'excuser de citer avec tant de complaisance... six mois du travail d'un ethnologue «débarqué» sur une terre inconnue, mis à profit pour la préparatin d'une thèse.

Les faits rapportés ont ici ont un rôle secondaire, puisqu'en l'occurrence, ils sont de fiction, mais ils rendent l'idée: l'ethnologue des premières pages ne ressemble en rien à celui des dernières. Entre ces deux étapes, le regard a changé: le sien autant que celui que les «Indiens-chanteurs» portent sur lui; Le temps a effectué son travail.

Le mot «terrain» suggère pourtant tout le contraire. Il serait un espace immuable et un champ balisé. On y entrerait par un «bonjour», on en sortirait par un «au revoir», le temps d'y collecter le strict nécessaire pour permettre à la science de s'élaborer; il aurait une forme stable et se composerait d'une matière inerte, toujours prête au défrichage, explorée grâce à des outils préalablement conçus. L'ethnologue ne connaît-il pas les gestes essentiels qui servent à leur usage? N'a-t-il pas appris tout cela dans son Université, durant des séminaires ou auprès de collègues spécialistes de la région? Stylo, carnet de notes, grille d'enquête et magnétophone – tout est prêt pour l'analyse. Chacun a en mémoire les très belles photographies de Constantin Brăiloiu enregistrant en Roumanie à

l'aide d'un gros gramophone: les paysans attendent leur tour – comme chez le médecin – pour délivrer leur chanson, le temps d'un collectage...

Que l'ethnomusicologie se fonde sur le collectage ne fait aucun doute. Qu'elle ait pour cela quelques outils à sa disposition est également vrai. Mais le fond de l'affaire n'est pas vraiment là. Il touche à la nature de notre objet, impliquant le terrain, l'ethnologue lui-même, et les relations qui les unissent: changeantes et fragiles comme toute relation humaine. Car, l'aurait-on oublié? au-delà de la Land-Rover en panne et du Nagra dont chacun maudit le poids (et bénit la fiabilité), le terrain, c'est d'abord et surtout Pedro, Kamel, Tligmas et les autres – bref des hommes et des femmes, souvent des amis.

La science, à dire vrai, se soucie peu de ce genre de choses: attentive à la découverte, elle s'intéresse surtout aux résultats: il n'est d'ethnologue qui ne rêve de trouver des choses nouvelles concernant ses semblables, des coutumes inédites, des comportements inusuels, des musiques étranges, comme si l'homme était toujours prodigue de nouvelles surprises. Après tout, l'inventaire des coutumes n'est pas clos et si l'on sait que les sols se labourent à l'aide d'outils, que les hommes se marient avec les femmes, et que la voix sert à chanter, on ne sait pas encore partout comment cela se passe. D'ailleurs, aussi exploité soit-il, un terrain offre toujours des espaces de virginité. Untel a entendu des chants, mais ne les a pas étudiés, untel s'est rendu sur place, mais n'a rien compris aux techniques agricoles. Quant au mariage, il n'est peut-être pas ce qu'on croyait.

Tantôt le terrain est neuf, tantôt il ne l'est que par le regard qu'on y pose; de sorte qu'à sa façon, il reste encore inexploré. D'une certaine manière, plus il fut visité, plus les regards ont la liberté de s'y croiser – et ce, à l'infini –, comme les grandes œuvres du répertoire (Mozart, Beethoven ou Brahms) que chacun se plaît à interroger de nouveau et qui continuent de mobiliser des interprètes du fait de leur richesse même.

D'ailleurs, un «beau terrain» peut se passer de statuaires sublimes, de poètes inspirés et de polyphonies vocales à cinq ou sept parties. La qualité d'une recherche tient autant à la nature de l'objet qu'à l'efficacité des observations qu'on y porte. Il est une élégance ethnologique où la science s'élabore à partir de rien ou presque – un simple objet de prestige bien observé (une pipe africaine, par exemple), une certaine façon de se déplacer ou de s'asseoir et, bien entendu, un art de poser sa voix – et soudain c'est un large champ de signification qui se découvre. D'inconnue, la terre devient alors connue, c'est-à-dire chargée de sens.

Bref, l'ethnologie est surtout une affaire de regard. Ce regard a pour particularité de ne pas négliger le détail, et un beau travail ethnographique ne peut se passer d'une grande quantité de notes, de croquis, d'enregistrements. Elle se compose d'une matière riche au point de cacher volontiers les fils conducteurs de la recherche. Mais cette matière prolifique a précisément pour caractéristique de ne jamais sembler inerte. Pour peu que vos informateurs soient des bavards, vous voilà vite débordé par vos archives, vos notes et vos cassettes. «Mais, où vont-ils chercher tout cela?», vous demandez-vous. Mais leur silence vous

demande plus de travail encore : « Mais, où vont-ils cacher tout cela ? »... Et vous vous retrouvez sur la brèche, à inventer des maïeutiques, à utiliser des métaphores, à solliciter des raisonnements.

Cela ne se fait pas sans don, et – pourrait-on dire – sans un certain don de soi. Le regard ethnologique implique la sympathie (au sens premier du mot), même si elle n'y suffit pas – une sympathie qui va parfois jusqu'à la conversion fulgurante de l'ethnologue et aboutit parfois à sa perte.

Le terrain, par l'intensité des relations qu'il impose, aspire volontiers ses chercheurs. Parfois même, il déteint sur eux. Untel a choisi l'Afrique et, bien qu'il ne soit pas encore âgé, le continent noir se reflète déjà sur lui : il a une sorte d'humanité spontanée et un goût pour le palabre. La civilité de tel autre n'a pas été acquise en France : elle s'est nourrie de la fréquentation d'une culture orientale. Et n'a-t-on pas remarqué, bien avant moi, qu'au terme de plusieurs décennies de pratique de la Chine ou du Japon, les vieux ethnologues prenaient des yeux bridés et une peau asiatique ?

C'est que la greffe a pris. L'ethnologue-greffon a d'abord germé en d'autres terres, à l'école et à l'Université. Puis, transplanté et nourri d'une nouvelle sève, il donne des fruits. Si la sève passe, le fruit est là. Dans le cas contraire l'arbre est sec.

Mais point trop n'en faut pourtant et l'on sait d'expérience que l'arbre-sujet et le scion inséré doivent être de nature – sinon d'espèce – différente. En d'autres termes, une certaine distance (ou comme le dit joliment Levi-Strauss un « regard éloigné ») est nécessaire afin que l'ethnologue se distingue de son terrain d'implantation. L'expérience d'encadrement de recherches apprend justement à ceux qui s'y consacrent combien cette distance est indispensable. En son absence, l'objet ne peut prendre forme, comme si le regard souffrait de myopie. L'étudiant africain trouve souvent dans l'Afrique des coutumes trop habituelles. Il demande à son directeur de thèse : « Mais, n'est-ce pas ordinaire ? », « Est-ce vraiment la peine d'en parler ? » Et, en travaillant dans son propre pays, l'ethnologue européen a tendance à voir dans des fêtes rurales trop voisines un folklore sans enjeu. Dès lors qu'il a sous les yeux la représentation partielle d'une société globale dont il connaît déjà les rouages, il la fuit tout simplement, ou, à tout le moins, ne la voit pas. Ce n'est pas par hasard que, ne pouvant mettre à profit un espace intercontinental dans l'exercice de ses recherches, le folkloriste recourt à l'Histoire – c'est-à-dire au temps passé – pour (re)construire son objet : c'est elle qui intime la distance et éveille le regard.

Le problème ne tient pas au fait qu'un séjour prolongé sur le terrain offre de meilleures garanties pour un travail de qualité – cela, tout le monde le sait –, mais qu'il implique des changements de perpectives continuelles ; chaque état de la recherche (et chaque publication) prend donc sa place au sein d'une expérience continue dont l'évolution est relativement obscure et les seuils successifs peu apparents.

Si, comme on le dit parfois, le terrain est « le laboratoire de l'ethnologue », c'est un laboratoire actif, car non seulement il transforme en profondeur celui qui s'y consacre, mais encore il a pour étrange effet de dissoudre la méthodologie.

Le terrain impose la déroute et, loin de ses appuis de départ, l'ethnologue a tendance à se perdre.

Celui de la Sierra Madre (le narrateur des Indiens-chanteurs*) découvre qu'au-delà de la science, il est un domaine plus secret et sans doute essentiel qui touche aux rapports d'amitié qu'il a noués sur place. Son travail est fini et il doit retourner en France à un moment où, précisément, il ne « regarde plus » les choses, mais se contente de les vivre. Il semble avoir trouvé sa place au village lorsque Pedro, son informateur préféré lui demande s'il doit quitter le pays. Mais sa réponse est froide – c'est-à-dire professionnelle – et il confesse: «Mais... Je ne suis pas venu pour vous aimer ! »*

Une certaine écoute

Il faut nous arrêter à ces transformations profondes, car elles jouent un rôle dans notre petite science. Quiconque a pratiqué un même terrain sur de longues périodes de temps se souvient sinon de la totalité de son parcours personnel – car celui-ci touche souvent à des mécanismes trop intimes – mais au moins de ses premières ignorances. De la même façon que le regard évolue de façon décisive, l'écoute se transforme au fil du temps.

1965-1975, Maroc, Haut-Atlas. *Il me fallut près de dix ans pour parvenir à chanter (bien incorrectement d'ailleurs) des mélodies d'*ahwach[2]*, alors qu'avec ténacité, et à la façon d'un perroquet, je m'efforçais d'imiter le plus fidèlement possible celles que j'enregistrais. Cela tient en partie à des problèmes de technique vocale, mais plus encore à une écoute intérieure qui n'était pas acquise et dut se développer à mon insu. Le problème tient moins au fait que je pus y arriver dans les dernières années (d'ailleurs médiocrement), qu'au fait que je puis n'en tirer aucun commentaire.*

Années 1990 et suivantes, Roumanie, pays de l'Oach. *Recherches sur les mélodies* (ţipurituri)*; trois séjours sur le terrain, en collaboration avec mes collègues Jacques Bouët et Speranţa Rădulescu. Les mélodies de l'Oach ont pour caractéristique d'être clairement identifiées et dénommées par les chanteurs et les instrumentistes*[3]*. Au jour où j'écris, notre perception en est cependant toujours assez obscure: contours et profils continuent de se confondre et nous n'avons pas encore*

---

[2] Il s'agit d'une grande danse collective chantée et accompagnée par un ensemble de tambours. *Cf.* notamment le CD: *Maroc, Musique berbère du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas.* «Collection CNRS-Musée de l'Homme», Le Chant du monde LDX 274991.

[3] Référence : disque CD: *Musique pour cordes de Transylvanie.* «Collection CNRS-Musée de l'Homme», Le Chant du monde LDX 274937; les deux dernières plages sont consacrées au pays de l'Oach. Le problème de l'identification de ces mélodies a été très récemment abordé par Jacques Bouët et moi même, dans : «Quatre-vingts-ans après Bartok: pratiques de terrain en Roumanie», *Revue de musicologie,* 1995 , T. 81 (1): 5-24.

acquis la compétence discriminatoire qui nous permettrait de connaître sans erreur les seuils de variabilité des différentes mélodies. En outre, aucun système graphique ne semble adapté pour rendre compte des modèles génériques qui gouvernent le système. Face à notre désarroi (et à notre ignorance), nos informateurs ont pris le parti de nous plaindre et, sur le ton du regret, nous disent amicalement: «Ah! Madame, ah! Monsieur... si vous pouviez comprendre...»

Années 1992-1994, Sardaigne, Castelsardo. *Recherches approfondies et presque obsessionnelles sur la polyphonie et l'esthétique du chant.*

A propos de la pièce la plus importante du répertoire (le Stabat Mater[4]*), tous les chanteurs soutiennent que la note la plus haute («*la più alta*») se trouve à la fin du chant. C'est le «*giro della i*» prenant appui sur le premier «i» de la parole* 'filius'*. Plusieurs séjours, durant l'automne 1992 ont servi à démontrer qu'il n'en était rien et que cette note prétendument haute apparaissait également à d'autres endroits dans le même chant, notamment au début, et dans un contexte mélodique strictement identique.*

J'en acquis facilement la certitude (notamment par la transcription); mais il fallut convaincre les chanteurs, ce qui se fit autour du vieil harmonium de la cathédrale. On colla un bout de ruban adhésif sur la touche correspondant à la note la plus aiguë de la fin. Je doublais à l'instrument les quatre parties polyphoniques et l'on chanta plusieurs fois. On conduisit l'expérience plusieurs fois et j'appuyais désespérément sur cette note aiguë pour démontrer qu'elle apparaissait également au début du chant. J'avais donc raison, et l'on m'écouta... mais on ne me crut pas.

Car plusieurs mois après ces expériences si divertissantes et dont on parla beaucoup, on me prend toujours à témoin avec la plus grande gentillesse du monde: et l'on attend de moi que j'acquiesce: «Mais, tu le sais bien, toi Bernard, (sous-entendu: toi qui es spécialiste), que la fin du Stabat Mater *est bien plus haute que le début... elle atteint* 'le stelle' *('les étoiles')». Et, lorsqu'on y arrive en la chantant, je vois parfois les regards se tourner vers moi en même temps que les chanteurs devenir rouges à cause de l'effort que demande ce passage prétendument plus aigu que les autres...*

1994-1995. *Désormais, je suis chanteur. Sans doute me le dit-on, mais le plus important est surtout que je me considère comme tel. J'adopte donc une attitude et un comportement de chanteur, entretenant des rapports privilégiés avec tel ou tel membre d'un chœur, souffrant de la jalousie des autres et trouvant un réel plaisir à tenir ce nouveau rôle avec toute l'autorité nécessaire. Par voie de conséquence sans doute, mes conceptions du chant ont changé. De sorte que, lorsque j'aborde ce si bouleversant* Stabat, *ne voilà-t-il pas que je ressens le «*giro della i*», à la fin du chant, comme plus haut, devenant rouge à mon tour, et souffrant même des vertiges qu'il occasionne.*

---

[4] Référence: disque CD: *Polyphonies de la Semaine Sainte* «Collection CNRS-Musée de l'Homme», Le Chant du monde LDX 274936, plage 9. Le fameux «giro della i» se trouve à 6'30 (soit 50" avant la fin du chant).

Dans ces conditions, la réalité objective – que confirme avec toute la rigueur voulue la transcription et l'emploi du sonagraphe – devient de moins en moins crédible...

Cette dernière anecdote est troublante. Elle évoque le conflit, bien connu des pré-socratiques, existant entre la *doxa* (le savoir traditionnel) et l'*episteme* (la science)[5]. En pratique, ce conflit pose à l'ethnomusicologue de sérieux problèmes qui touchent à la finalité même de son travail. Celui-ci consiste, bien entendu, à réaliser de beaux enregistrements, à les produire et à les diffuser en les accompagnant des meilleurs commentaires possibles. Mais, une fois acquises les données touchant aux usages et aux pratiques, l'essentiel est à venir et, dès lors qu'il s'agit de rendre compte de la façon dont les gens se représentent la musique – de leurs stratégies de production et d'écoute – la ligne théorique s'estompe et la méthodologie se complique. Car le terrain conserve toujours ses zones d'ombre et, au fur et à mesure qu'il est connu, offre des plans de perception qui se dérobent à l'analyse. En arrivant sur place, l'ethnomusicologue est surtout sensible aux aspects les plus extérieurs de la culture musicale qu'il vient étudier. Il s'attache à les décrire en fonction de ses propres dispositions et de sa formation musicale ou intellectuelle. Puis, en même temps que s'affine sa propre sensibilité, il progresse vers l'intérieur. Et paradoxalement, cette progression même rend l'objet de sa recherche de plus en plus obscur, comme pour la visite d'une grotte. Non pas qu'il sache de moins en moins s'y repérer, mais parce qu'au fur et à mesure qu'il y pénètre, il trouve de moins en moins de mots pour en parler.

Peut-être tout simplement du fait de l'intimité même de l'écoute musicale et de son caractère mental, car tant qu'on n'a pas trouvé des moyens pour l'appréhender et des mots pour en parler, celle-ci relève largement du secret.

La transcription musicale sert sans doute à (se) la représenter, mais elle nourrit quelques illusions – souvent à l'insu de celui qui s'y consacre. Rappelons qu'elle est réalisée le plus souvent en dehors du terrain et offre peu de possibilités de validation; en pratique, elle rend compte surtout des capacités d'écoute du transcripteur. En tout état de cause, elle demeure une image statique qui ne traite pas des procédés, mais seulement des résultats. En définitive, elle ne donne sur la musique guère plus d'informations qu'une page de chiffres boursiers n'en donne sur le fonctionnement des marchés financiers, les intentions des acheteurs et les stratégies des vendeurs.

On peut se demander si, derrière ces difficultés de représentation ne se cache pas un problème philosophique. A bien des égards, l'écoute musicale est assimilable à un acte de croyance. On se rappellera (*cf.* supra) la position intellectuelle des chanteurs de Castelsardo face à mes affirmations scientifiquement fondées: «*Sans doute as-tu raison, affirment-ils...* ***mais on ne te croit pas***».

[5] Notions qui durent inspirer les concepts confus et modernes d'Emique et d'Etique, sans pouvoir toutefois s'y substituer.

La croyance, on le sait, n'a pas le caractère logiquement communicable du savoir et a pour propriété de se laisser difficilement représenter par un discours objectif[6]. Elle constitue justement la part la plus intime et la plus intéressante d'une culture et, à ce titre, attire l'observateur. Et, tandis que cette intimité s'enfouit à l'intérieur de soi, elle devient de moins en moins communicable, au point qu'on n'en puisse plus rien dire[7].

Dans le même ordre d'idée, la représentation immanente de la musique – qui préexiste et, pourrait-on dire, également « post-existe » à son exécution – prend la forme d'une révélation secrète, tout en impliquant une adhésion totale du sujet. Car, de la même façon que l'on croit ou que l'on ne croit pas (il n'y a pas de solution intermédiaire), entendre et comprendre la musique ne se discutent pas, mais s'acquièrent selon un processus qui s'offre mal à l'objectivation; l'écoute intérieure s'appréhende mal, se communique peu et se décrit encore moins bien.

La pratique (vocale ou instrumentale) en constitue certes un moyen d'accès privilégié en impliquant personnellement le chercheur qui s'y consacre; elle développe des schémas moteurs et des modes d'écoute. Par là-même, elle permet d'acquérir une certaine *competence* et ouvre des perspectives. Mais, du même coup, elle renvoie le chercheur à lui-même – « Je sais que je fais ainsi mais n'en puis rien vous dire ! » doit-il confesser. Quelques métaphores liées à cette pratique lui permettront, certes, de traduire ponctuellement son expérience, mais elles n'ont aucune valeur de généralité et ne vont guère au-delà de vulgaires recettes. Précisons *in fine* que, contre tout espoir, « l'émique » ne vient pas sans difficulté au secours de « l'étique » pour éclairer notre lanterne car, outre qu'il n'est pas dit que nos informateurs soient spécialement préparés à livrer leur opinion sur des choses peu accessibles, les mots leur manquent – comme à nous – pour le faire.

En tant que représentation mentale – et en dépit des efforts récents consentis en ce domaine par le courant le plus moderne de la psychologie[8] – la musique demeure encore largement une *terra incognita.* Or, tandis que les ethnomusicologues sont tenus d'apporter sur la musique des « autres » des témoignages qui ne se limitent pas à de simples impressions d'écoute et d'en parler dans les termes mêmes de sa production et de son audition, cette musique se dérobe en renvoyant à un domaine de la connaissance toujours plus essentiel et difficile d'accès.

---

6 « Lorsque l'assentiment n'est suffisant qu'au point de vue subjectif, et qu'il est tenu pour insuffisant au point de vue objectif, on l'appelle 'croyance' (*Glauben*)». Em. Kant, *Critique de la Raison pure,* Méthod. transc., ch. II, sect. III.

7 Que sait-on du rituel après qu'on ait décrit les fleurs qui le composent, les gestes qui s'y déroulent ? rien ou presque, tant qu'on n'a pas senti l'étrange nécessité de le pratiquer. Mais dès lors qu'on en ressent la nécessité, comment en parler ?

8 Faisant utilement le point sur ces problèmes, citons le livre récent de Stephen McAdams et Emmanuel Bigand, *Penser les sons, Psychologie cognitive de l'audition*, PUF, 1994 – *cf.* notamment les chapitres I, VI et VIII et l'importante bibliographie (37 pages).

Pour l'ethnomusicologie, la perception de la musique constitue un champ relativement neuf, encore à déchiffrer – champ qui ne peut se développer sans privilégier un contact étroit entre chercheurs et acteurs-musiciens, et donc sans laisser la part belle au terrain. En effet, celui-ci fait consubstantiellement partie de cette nouvelle problématique: n'en détient-il pas les clés ?

D'où un grand nombre d'approches diversifiées et de méthodologies nouvelles qui, depuis ces dernières années, éclosent en ce domaine et à travers lesquelles le terrain a tendance à changer de nature. Tantôt, la « nouvelle ethnomusicologie » étudiera localement l'influence de différents contextes de production sur le résultat musical[9], tantôt elle décrira le geste instrumental[10], ou l'apprentissage (en partant de l'hypothèse que la façon dont la musique s'enseigne est en relation directe avec le système qui la régit[11]), tantôt elle s'intéressera aux conceptions éthiques, sociales et religieuses conditionnant la pratique de la musique[12], tantôt enfin, elle cherchera à dégager les compétences des musiciens à partir de leur aptitude à identifier ou mémoriser des énoncés[13] et n'hésitera pas à monter des expériences complexes afin de mesurer les exigences de justesse pour l'accord des instruments[14]... Le champ est désormais bien ouvert[15].

---

[9] *Cf.* Philip-D. Schuyler *A Repertory of Ideas, The Music of the Rwais, Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco,* Ph.D, ronéoté (Seattle, Université de Washington, 1979) et, plus récemment: Irén Kertész Wilkinson: *Diversity in Unity*, A Study of Individual Creativity through the Performance of Songs among the Vlach Gypsies of South-eastern Hungary, Ph. D. ronéoté (Londres, Goldsmith's College, 1994).

[10] *Cf.* l'article, désormais classique, de John Baily : « Movements patterns in Playing the Herati *dutār* », *Anthropology of the body* (John Blacking édit.), Academic Press, 1977.

[11] Il s'agit d'une hypothèse forte, apparemment peu explorée, mais qui tire ses fondements de quelques observations encore superficielles. C'est ainsi qu'en abordant la musique indienne, un musicien apprend d'abord à se familiariser avec la hiérarchie des différents degrés d'un *rāga* et, s'il veut jouer, doit maîtriser les formules mélodiques destinées à mettre en valeur ces degrés. Cette forme d'apprentissage prend donc en compte – et nous révèle – des conceptions modales, centrales dans la musique indienne, au point même qu'il semble difficile de devenir expert en cette musique sans passer par cette décomposition liminaire des modes. De la même façon, l'enseignement de l'harmonie au conservatoire n'est pas seulement un exercice d'école: il s'inscrit dans une perspective théorique (à vrai dire souvent implicite); il explore les possibilités du système tonal, règle les usages - et donc les principes - liés aux consonances et aux dissonances... et révèle en définitive les principes fondateurs de notre musique.

[12] *Cf.* Jean Lambert: *La médecine de l'âme*, monographie sur les musiciens et les lettrés amateurs de musique de la ville de Sanâa au Yemen (à paraître dans la collection «Hommes et musiques», Société française d'ethnomusicologie, distribuée par Klincksieck).

[13] *Cf.* B. Lortat-Jacob: « Le champ expérimental: dictée musicale à Baia Mare » (sous presse) et, sur une base méthodologique beaucoup plus développée, la thèse de Jean-Pierre Estival sur les Asurini du Brésil (Université de Paris X- Nanterre, 1995).

[14] *Cf.* Simha Arom, notamment le numéro consacré à ses travaux et à celui de son équipe, *Analyse musicale*, 1991, N° 23.

[15] Alors que le présent article était déjà sous presse, je suis tombé un peu par hasard sur une contribution toute récente, remarquable et fort complète, de Jean-Pierre Olivier de Sardan: « La politique du terrain, sur la production des données en anthropologie », *Enquête*, 1995 (I), pp. 71-109, dont on ne peut que recommander la lecture à ceux que le problème du « terrain » intéresse.

On l'aura compris, d'exploitation qu'il était, le terrain devient surtout d'exploration. Les documents non seulement s'y recueillent, mais encore s'élaborent avec l'indispensable concours des sujets. Autrefois, l'attitude d'observation impliquait silence et discrétion de la part de l'ethnologue (celui-ci se contentait de prendre des notes et de poser des questions, d'ailleurs généralement incongrues). Mais désormais, le terrain tend à devenir un laboratoire, à la fois *in vivo* (lieu d'enquête) et *in vitro* (lieu de théorie). En d'autres termes, le laboratoire d'autrefois a tendance à se déplacer et à s'implanter sur le terrain – quitte à en forcer la porte – pour y développer des pratiques et y conduire des expériences visant à saisir la production de la musique (ou sa perception) à l'intérieur d'une dynamique interne.

Cette nouvelle perspective a des effets pervers, notamment lorsque le joueur de *dutar* (ou le chanteur sarde) demande à « son » ethnomusicologue de l'accompagner pour un concert, ou lorsque, à l'inverse, les musiciens deviennent partie prenante dans l'élaboration d'une analyse qui les implique personnellement et que, à la façon des xylophonistes centrafricains, ils apprennent le maniement d'un DX7...

Cette confusion des genres traduit moins un désordre qu'elle prétend déboucher sur un ordre nouveau[16] où le terrain occupe une importance centrale. Loin est maintenant le temps de nos ancêtres de la musicologie comparée, qui opéraient en dehors de lui, sur documents (enregistrements ou transcriptions) et sans la contribution active de ceux qui s'y entendaient. Le travail aspire ainsi à la profondeur et se complique. Mais qui, aujourd'hui, oserait prétendre que les sciences musicales puissent progresser à un moindre prix ?

*
**

RÉSUMÉ

En quelques lignes, indicatives plus qu'explicatives, et à la lumière de sa propre expérience, l'auteur rappelle que le terrain n'est pas un espace inerte. La réalité des données que l'ethnomusicologue vient y collecter dépend directement de son regard et de son oreille et, dans sa perception des choses, le temps joue un rôle considérable. De la même façon qu'une ethnologie de l'intérieur implique non seulement qu'on étudie des croyances, mais que, d'une certaine façon, on y croie, une ethnomusicologie de l'intérieur suggère qu'on entre dans les stratégies d'écoute des musiciens ou des chanteurs, et qu'on les fasse siennes... ce qui n'est pas simple, ni facile à traduire en termes scientifiques.

[16] Un ordre qui change sensiblement les perspectives de notre discipline, mais qui touche aussi directement les sujets enquêtés. Car on voit désormais surgir toute une génération de musiciens traditionnels qui s'approprient les propos des ethnomusicologues venus les visiter et raisonnent en leurs termes. Cela est surtout vrai, me semble-t-il, pour les musiciens professionnels qui s'estiment valorisés à bon compte par l'utilisation affichée de quelques termes savants et trouvent en nos discours une caution d'autant plus forte qu'elle vient de l'étranger.

ABSTRACT

The ear of the ethnologist. *With a few indications rather than lines of explanation, the author reminds us that the field is not an inert space. The reality of data collected by the ethnomusicologist is directly linked to his or her own viewpoint and ear and, in the perception of things, time plays an important part. In the same way that, a « from the inside ethnology » implies not only a study of belief but also to an extent, belief in the beliefs, a « from the inside ethnomusicology » implies that one adopts strategies for listening to musicians and singers and that one adopts one's own... something which is neither simple nor easy to translate into scientific terms.*

APRÈS LE TERRAIN
Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie

Riccardo Canzio

Quand on fait du terrain, on croit recueillir des données qu'on appelle brutes. Mais un terrain n'est jamais neutre, et l'évaluation des données obtenues l'est encore moins. Quand on enregistre, on porte un jugement sur les musiciens; quand on transcrit, on ne peut éviter une sélection et une évaluation préalables du matériel. On impose ainsi un biais et quand on rédige, le choix de certains aspects comme plus pertinents que d'autres implique une interprétation.

Tout cela est bien connu. Si l'objectif de l'ethnomusicologie est de déceler à travers les manifestations tangibles du comportement musical d'une société, sa pensée et son système musical et de l'exprimer dans les termes de la communauté scientifique, alors s'impose une discussion des problèmes épistémologiques soulevés lorsqu'on examine la possibilité de mener à bien cette entreprise, qui est de connaître et de décrire la musique de l'autre.

Ainsi nous avons plusieurs aspects étroitement liés qui nous occupent ici un aspect comportemental, un aspect cognitif, un aspect analytique et de formalisation du système sonore et, finalement, l'aspect descriptif, le discours qui est le produit de notre activité d'ethnomusicologues.

Un des axiomes de notre discipline est que toute activité musicale doit être considérée comme un système cohérent de symboles qui, en principe, sert parfaitement à subvenir aux besoins « musicaux »[1] d'une culture. De là, l'ethnomusicologue autant que l'ethnologue utilise des moyens variés et propose toutes sortes d'explications pour saisir la nature d'un événement musical, pour atteindre son noyau significatif, mais aussi pour viser à obtenir d'autrui une compréhension similaire à la sienne.

La différence fondamentale entre un musicologue et un ethnomusicologue est que ce dernier a une optique transculturelle de la musique. L'ethnomusicologie existe seulement parce qu'il existe des musiques et non « une » musique. S'il n'y avait que musique au singulier, il n'y aurait pas où se positionner pour la voir du dehors parce que, vus de l'intérieur, les non-dits d'une culture sont transparents. Ainsi quand les indiens Xavante rejettent (ou acceptent) de nouveaux chants composés à l'occasion d'un rituel d'initiation, (Aytái 1985) il est

---

[1] Je nuance sciemment les mots musique et musicaux, n'oubliant pas que les termes autochtones utilisés pour décrire le comportement musical et la production sonore à l'intérieur des cultures diffèrent parfois de façon considérable.

bien possible qu'ils soient en train de faire de la musicologie à leur façon du moment qu'ils appliquent plus ou moins sciemment des critères d'acceptabilité à certains produits musicaux de leur culture, mais ils sont loin de faire de l'ethnomusicologie, à moins qu'ils ne produisent un discours sur les activités musicales (rituelles, etc.) d'une autre ethnie ou de la société environnante.

Pour pouvoir expérimenter, sentir, comprendre la musique comme musique ou même comme culture (le paradigme presque usé de Merriam), et pour que toute description soit réalisable, un certain éloignement doit être possible ; il n'y a pas un lieu en dehors de la musique pour l'observer, si ce n'est à partir des pratiques musicales d'autres cultures et cela avec, au départ, le bagage musical et culturel de l'observateur.

Le paradigme classique de l'ethnomusicologie pourrait être exprimé de façon plus intelligible comme l'étude de la production sonore d'une société qui intégrerait des concepts associés sur la musique et le comportement musical. Ainsi, la problématique du travail de terrain se concentrerait autant sur la formalisation des concepts non verbalisés que sur l'exposition des théories autochtones explicites.

Mais une fois une position méthodologique adoptée, quand nous regardons cet « autre », tellement différent par son comportement musical et ses pratiques incompréhensibles à première vue, nous ne pouvons éviter d'éprouver un sentiment de distance, d'étrangeté. Or, comment incorporer la variété des comportements musicaux observés dans notre représentation culturelle, sans réduire nos interprétations à des banalités ? La question n'est pas nouvelle, les ethnologues s'y sont confrontés depuis longtemps. Voyons ce que Geertz nous en dit à propos des Balinais (Geertz 1973 : 36) :

> « Qu'apprenons nous sur la nature humaine... de ces mille sortes de choses que les ethnologues découvrent, recherchent et décrivent ? Que les Balinais sont des êtres très étranges, des Martiens du Pacifique Sud ? Qu'ils sont fondamentalement comme nous mais avec quelques coutumes bizarres, produit des circonstances, que nous n'avons pas adoptées ? Qu'ils possèdent des talents innés ou même qu'ils sont menés de façon instinctive dans certaines directions plutôt que dans d'autres ? Ou que la nature humaine n'existe pas et que les hommes sont purement et simplement le produit de la culture ?
> C'est au travers d'interprétations de cette sorte, toutes peu satisfaisantes, que l'ethnologie a essayé de se frayer un chemin vers des notions plus plausibles de l'homme. Des notions dans lesquelles la culture et sa variabilité seraient prises en compte plutôt que rejetées comme s'il s'agissait d'un caprice ou d'un préjugé et en même temps, des notions dans lesquelles le principe fondamental de notre discipline « l'unité fondamentale de l'humanité » ne deviendrait pas une phrase vide. »[2]

---

[2] *« What does one learn about human nature... from the thousand similar peculiar things anthropologists discover, investigate and describe ? That the Balinese are peculiar sort of beings, South Sea Martians ? That they are just the same as we at base but with some peculiar, but really incidental, customs we do not happen to have gone for ? That they are innately gifted or even instinctively*

Si toute musique prend sa valeur, dans le concert des cultures, par rapport aux autres, alors l'étude de la musique des autres requiert que nous ne ramenions pas les différences entre elles à des similitudes faciles. Bien au contraire, nous devons considérer ces différences comme des manifestations également significatives qui constituent un système intégré de distinctions dans la totalité de l'activité et du comportement humains. Si l'on dit que la musique n'est pas une, l'ethnomusicologie ne l'est pas non plus, elle est plurielle autant que ses méthodes. Pourtant nous ne revendiquons pas un extrême relativisme culturel. Oui, il y a bien des musiques au pluriel, mais notre idée de l'homme doit toujours rester au singulier. Certains universaux existent et il est dangereux de se détacher de quelques principes de base. Nous sommes d'accord avec Geertz (1973:36) quand il continue à dire que:

> «Choisir de s'éloigner d'une vision qui assume l'uniformité de la nature humaine en ce qui concerne l'étude de l'homme, équivaut à quitter le Paradis. Cultiver l'idée que la diversité de coutumes à travers le temps et l'espace n'est pas seulement une question de costume et d'apparence, de mise en scène et de mascarade, c'est aussi cultiver l'idée que l'humanité est multiple en essence tout comme en expression.»[3]

Vrai, mais cet «autre» paraîtra plus ou moins autre (en expression sinon en essence) selon notre approche et le style de description adopté. Le degré d'altérité ressenti dans une description dépendra de notre attitude et de nos paradigmes, de notre position épistémologique en somme. Certaines cultures ne sont pas complètement traduisibles dans les termes d'une autre. Pourtant elles sont effectivement accessibles à ceux qui sont prêts à faire un effort de compréhension. Ceci dit, la bonne volonté et la sympathie pour une culture ne suffisent pas. Bien que nécessaires, elles ne sont pas un substitut et moins encore une garantie d'une description fidèle (ou acceptable) dans les termes de notre discipline.

Les musiques de cultures différentes s'interpénètrent symboliquement bien qu'il y ait des barrières conceptuelles qui semblent très difficiles à franchir sans un effort de transformation de la part du chercheur. Certes, les cultures s'interpénètrent, mais elles le font de façon différente selon leur degré de proximité. Ces barrières et ces différences entre deux cultures musicales ne résident pas seulement dans des questions techniques (systèmes sonores, pratiques d'exécution, etc.) qui,

---

driven in certain directions rather than others? Or that human nature does not exist and men are pure and simply what their culture makes them?

It is among such interpretations as these, all unsatisfactory, that anthropology has attempted to find its way to a more viable concept of man, one in which culture and the variability of culture, would be taken into account rather than written off as caprice or prejudice, and yet, at the same time, one in which the governing principle of the field « the basic unity of mankind », would not be turned into an empty phrase.»

3 *«To take the giant step away from the uniformitarian view of human nature is, so far as the study of man is concerned, to leave the Garden. To entertain the idea that the diversity of custom across time and over space is not a mere matter of garb and appearance, of stage settings and comedic masques, is to entertain also the idea that humanity is various in its essence as it is in its expression.»*

certainement, doivent faire l'objet d'une description, mais aussi dans les notions cognitives de ceux qui pratiquent et vivent ces deux cultures. Il n'existe pas, à mon avis, de relation absolue entre modèle mental abstrait et représentation musicale concrète à travers des cultures différentes. Un modèle cognitif est spécifique à une culture, et si certains modèles sont transposables, ils peuvent donner lieu à des productions musicales totalement différentes ou du moins méconnaissables, même si une pensée similaire les a engendrées à l'origine.

La capacité de comprendre et d'interpréter des traits significatifs de la culture de l'autre est une des contributions fondamentales de l'ethnologie et, par conséquent, l'ethnomusicologie ne peut pas éviter de prendre en compte ces acquis. Chaque fois que nous essayons de comprendre et/ou d'interpréter une culture dans sa totalité (le comportement musical dans notre cas) nous sommes irrévocablement obligés de relativiser toute assertion concernant cette culture; pour cela, le point de vue du natif de la culture compte pour beaucoup. Nous aurons ainsi la possibilité de nous rapprocher d'une description aussi pertinente que possible du comportement musical de l'homme.

Le point du vue du natif

L'objet de notre recherche est la description et la formalisation des distinctions, des contrastes et des discriminations qui peuvent être considérés comme réels, pertinents et significatifs par les participants d'un système culturel. Cela correspondrait à ce qui classiquement pourrait être considéré comme *émique*. Ce terme et son complémentaire *étique*, restent des outils conceptuels valables bien qu'ils aient été utilisés avec légèreté et parfois malmenés dans les sciences humaines. Nous les examinerons ci-après, ainsi que d'autres notions connexes.

Déjà dans la deuxième décennie du siècle, Malinowski disait qu'il était important de saisir le point de vue du natif. Son attitude changea les méthodes et l'approche de l'ethnologie en insistant sur l'importance d'une pratique de terrain par opposition à une connaissance de seconde main. Les musicologues et folkloristes de l'époque ont dû adopter tôt dans la discipline ce type d'attitude inclusive: il n'est pas possible d'aller très loin dans la recherche musicale sans prendre en compte les points de vue des producteurs.

Même si l'attitude existait à l'état embryonnaire, les termes ne furent formalisés que plus tard par les linguistes. Leur formulation date des années cinquante et nous la devons à Pike (1954), qui, par la suite, élargit le concept pour l'appliquer à d'autres traits culturels. Harris (1968), à son tour, l'appliquera à la théorie anthropologique.

La question de l'objectivité par rapport à la subjectivité dans le recueil des données ethnographiques reste encore aujourd'hui un sujet de controverse. Dire qu'*émique* équivaut simplement au subjectif et qu'*étique* à l'objectif ne me semble pas correct. La même opération de recueil des données peut être menée à bien de façon objective ou subjective. Le seul critère pour juger de l'objectivité

(ou du manque d'objectivité) d'une étude est que les opérations de recueil de données satisfassent certains principes épistémologiques.

De la même façon et *a contrario*, le participant d'une culture ne pourra pas toujours exprimer son savoir de façon objective. Ainsi, comme Pike (*in* Headland, Pike & Harris, 1990:33) tient à nous dire, une personne monolingue et monoculturelle (j'ajouterais monomusicale) connaît sa langue (ou sait se comporter musicalement dans sa culture) sans toujours savoir comment l'analyser ou la verbaliser. Mais cette personne peut être formée à l'utilisation de procédés scientifiques pour l'étude d'une autre langue (ou d'une autre musique).

La nécessité de disposer de concepts pour traiter le thème de l'altérité se manifeste quand nous voyons comment maints auteurs ont élaboré bien des concepts et des notions associées: l'intention et l'action, la compétence et la performance, le mental et le comportemental, le connu et l'opérationnel, le subjectif et l'objectif, la vue de l'intérieur et la vue externe, le point de vue du participant et celui de l'observateur, l'expérience proche et lointaine. Lévi-Strauss (1972:20) trouve la distinction émique/étique pratique dans la vie de tous les jours, mais affirme qu'il serait dangereux et exagéré de lui attribuer un statut ontologique. Il ajoute (1972:21) que ce que nous donnent les sens comme données brutes de notre expérience sensorielle n'est pas une réalité *étique*, laquelle, à vrai dire, n'existerait pas, mais des abstractions de la réalité qui appartiennent au niveau *émique*, et que, si nous voulons rester attachés à la distinction émique/étique il faudrait inverser les termes.

Plus concrètement, nous pourrions définir une unité émique comme quelque chose qui fonctionne par contraste avec d'autres traits dans un système musical: une langue, un ensemble de comportements, etc. La notion d'*étique* recouvre pour sa part les données non élaborées d'un système de fonctions et on ne considérera pas dans ces données des unités structurelles significatives.

Harris (1968, cité in Headland, Pike & Harris, 1990:48) écrit qu'une assertion émique pourra être considérée comme erronée si l'on peut prouver qu'elle contredit les présupposés cognitifs par lesquels un participant d'une culture juge une unité émique pertinente. Mais encore faut-il arriver à connaître ces présupposés cognitifs qui, par définition, ne sont pas explicites! Nous avons ici un des objectifs fondamentaux du terrain. Harris ajoute aussi que toute assertion étique dépend de distinctions jugées comme appropriées par la communauté scientifique et qu'elle ne peut pas être considérée comme fausse même si elle ne s'accorde pas avec les notions de pertinence d'un natif de la culture.

Je prends ce couple de termes comme un cadre conceptuel de référence impliquant un certain positionnement méthodologique devant cet « autre ». Il est important cependant de ne pas confondre l'outil avec la chose, de ne pas prendre la carte pour le terrain, ce qui se passe précisément quand on utilise le terme sans considérer toutes ses implications.

Il s'agit d'un positionnement méthodologique progressif du chercheur. Celui-ci cherche à appréhender un système sonore en l'abordant avec les outils conceptuels qu'il possède, ceux qui ont été extraits et théorisés à partir du système sonore de sa propre culture ou bien ceux qui sont courants dans la discipline

ethnomusicologique. Au fur et à mesure qu'il accédera à ce qu'il considère comme le point de vue du natif, il s'approchera de l'idéal *émique*. Mais savoir distinguer la rumeur de la « vérité » ethnographique est la tâche de l'ethnomusicologue épistémologiquement averti.

Des rumeurs

A l'intérieur d'une culture musicale, d'autres cultures font l'objet de discussions mais aussi de rumeurs. Celles-ci font état de pratiques musicales exotiques, d'échelles impossibles à chanter, de systèmes sonores incompréhensibles. Or, il s'avère souvent que ces rumeurs, lorsqu'elles traversent des frontières culturelles, prennent racine dans le savoir populaire (*lore*) qui les a adoptées: les ethnomusicologues (ou leurs homologues dans d'autres cultures) finissent par croire en elles. Qu'en est-il de ces rumeurs ? Comment ces interprétations s'élaborent-elles ? Une rumeur est une notion mal fondée provenant d'une culture autre dont nous ne connaissons pas véritablement les non-dits, les valeurs et attitudes prises pour acquis ailleurs. Elle peut être conçue comme un emprunt conceptuel mais aussi comme une interprétation (ou une més-interprétation) d'idées transculturées. Elle matérialise un mythe et ne décrit pas un concept. Ainsi quand mon maître de musique indienne disait que la musique occidentale sonnait « comme si elle avait des trous » (il faisait allusion à ce qu'il en connaissait, notamment la musique instrumentale européenne des XVIII[e] et XIX[e] siècles), il ne faisait pas d'ethnomusicologie, il propageait une rumeur.

Les rumeurs sont essentiellement émiques; sur le plan ethnologique elles contribuent à réifier des mythes et, à l'intérieur d'une culture, elles portent et diffusent des croyances et non des connaissances; elles ne décrivent pas des faits sur la musique de l'autre. Existerait-il alors une stratégie méthodologique de défense contre les rumeurs, que celles-ci viennent de notre propre culture ou d'une autre ? L'interprétation d'une culture étrangère (de sa musique) ne pourra-t-elle jamais être menée à bien sans considérer l'interpénétration des cultures en question et les contextes particuliers qui la sous-tendent ?

Les produits culturels, et la musique en particulier, ne se construisent pas dans le vide: ils sont créés *pour* et dirigés *vers* d'autres membres d'une même culture. Quand ils ne le sont pas, les ethnomusicologues ont tendance à ne pas les considérer comme un objet d'étude pertinent. Il est possible également que les verbalisations du natif soient des rumeurs et non des notions émiques. La prudence s'impose pour éviter l'ingénuité de la littéralité ou le piège de l'émique facile. Ceci devrait être un des impératifs du travail de description ethnomusicologique.

Ces rumeurs (ou mythes) sont construites de plusieurs façons: remarquez par exemple l'influence que le discours de l'ethnologue peut avoir sur le discours du natif. Le cas des théories de la pureté dans le *candomblé* montre la perméabilité du discours des savants (Ferretti 1991: *passim*). La pureté africaine dans ce

rite afro-brésilien est un mythe que certains chercheurs essaient de prouver et que certains adeptes essaient de vivre. Ils n'ont pas su distinguer la pureté rituelle de la tradition liée à l'histoire particulière de chaque maison de culte. Cette africanisation conduisit à un éloignement des influences catholiques et amérindiennes dans le culte des divinités africaines. Pour des raisons politiques, mais aussi économiques, ces notions ont été reprises par un certain nombre de maisons de culte qui se debarrassèrent des divinités non africaines et, avec elles, d'une grande partie du répertoire musical. Cela a eu comme conséquence la cristallisation du processus de création. Ainsi toute interprétation d'une culture doit nécessairement tenir compte de l'interpénétration des cultures.

De la traduction des cultures

Si l'ethnomusicologie est aussi plurielle que la musique, pouvons-nous interpréter toutes les cultures avec les mêmes outils ? S'il n'y a pas « un autre » mais « des autres », cela veut dire que toutes les cultures (ou mieux, leurs aspects musicaux) ne peuvent être approchées avec la même attitude, décrites avec les mêmes méthodes ou interprétées avec les mêmes outils.

Certes, l'étude d'une culture étrangère semble nous ouvrir des portes. Une fois initiés au métier d'ethno(musico)logue, il nous paraît possible d'attaquer avec facilité un nouveau terrain et une nouvelle culture. Souvent, on a tendance à généraliser et à transposer des concepts applicables à une culture, une musique, un terrain à d'autres cultures, musiques ou terrains. Pourtant, si au premier abord cela paraît praticable et fonctionne véritablement pour des cultures peu éloignées les unes des autres, ce n'est pas toujours le cas. On construit les théories et les paradigmes à partir des cultures examinées. Mais on peut toujours trouver un nouveau fait, une pratique étrange, une nouvelle notion inattendue qui va bouleverser ou ébranler cette optique. Le fait que les paradigmes courants de l'ethnomusicologie sont remis en question lorsque nous sommes véritablement touchés par la musique d'une autre culture en est une illustration.

Lorsque j'ai approché les Bororo du Mato Grosso, je me suis trouvé dans un monde totalement différent et inattendu, sans outils véritablement efficaces pour aborder cette société. Elle n'était apparemment pas si éloignée de ce que je connaissais ; en tout cas pas plus exotique que certains groupes ethniques dans la périphérie des grandes civilisations d'Asie où mes premières et plus marquantes expériences musicologiques eurent lieu. Mais plus d'une décennie en Asie ne m'avait pas forcément facilité la tâche sur le plan méthodologique. J'ai dû me trouver des outils conceptuels pour décrire cette nouvelle société. Ce type d'expérience n'est pas très répandu et confirme la nécessité d'une pluralité d'outils conceptuels dans notre discipline et d'une grande souplesse de la part du chercheur. Je me suis donc senti rassuré dans mes convictions en lisant que :

> «Au niveau sémiotique, passer d'une culture à une autre ne facilite pas *directement* le passage à une troisième culture. De la même façon, les interprètes qui peuvent traduire une langue X dans leur propre langue pourront être prêts à traduire une langue Y mais non parce qu'ils sont forcément arrivés plus «près» de la langue Y à travers langue X et moins encore parce qu'ils auront trouvé une structure profonde liant les deux langues à un niveau plus abstrait. Mais plutôt, ayant une fois réussi à s'extraire de leur propre langage, ils auront peut-être réduit leur résistance à le faire une nouvelle fois. Cette résistance amoindrie est le seul avantage, *mais un profond avantage* [c'est nous qui soulignons], qu'offre la méthode comparative.» (Boon 1982: 25).[4]

Je pense qu'il n'y a pas une méthodologie polyvalente pour toutes les cultures. Ce que nous gagnons à travers le contact intime avec une société peut nous aider si nous gardons une certaine distance, sans pour autant nous détacher d'une pluralité de liens (affectifs, cognitifs, d'amitié, etc.). Ainsi, la connaissance d'une culture peut bien cacher et entraver la connaissance d'une autre et nos descriptions peuvent en souffrir. L'acculturation complète, c'est-à-dire, la perte de perspective n'est pas non plus l'attitude la meilleure pour quelqu'un dont le métier est la représentation des cultures.

De l'analyse

Pouvons nous définir une analyse musicale seule par rapport à une analyse ethnomusicologique ?

Une analyse ethnomusicologique telle que je l'entends serait une analyse qui découpe, sectionne, encadre selon les modèles de perception et les modèles d'exécution de l'acteur. Ces modèles sont souvent emboîtés dans des modèles plus larges (ou si l'on veut dans des *patterns* de culture) ; une analyse véritablement ethnomusicologique ne pourra donc pas se limiter à décrire et à formaliser des structures (ce qui est très important sur le plan théorique), mais elle tâchera aussi de tenir compte de l'impact de ces structures sur le contexte plus large de la société qui les a créées et les utilise.

Dans la recherche de significations, une des premières tâches consiste à explorer les modes de comportement et de verbalisation du participant à la culture étudiée. Souvent l'observateur est contraint d'extraire ces données cognitives au travers d'une pluralité de moyens et de méthodes. Les résultats

---

[4] *«Semiotically, passing from one culture to another does not directly facilitate moving to a third. Similarly, interpreters who can translate language X into their own language might then be readier to translate language Y, but not because they have necesarily come any «closer» to language Y through language X, much less located a more abstract deep structure connecting the two. Rather, having once managed to dislodge themselves from their own language, they have perhaps decreased their resistance to doing so again. This lessened resistance is the only advantage, but a profound one, offered by the comparative-constrastive method.»*

ainsi obtenus ne coïncident pas toujours avec les faits observés quand on regarde le comportement de l'informateur.

Considérons par exemple certains types de données cognitives obtenus directement à partir de la pratique de l'exécutant. Ces données peuvent être considérées comme émiques puisqu'elles représentent la pratique des musiciens; elles sont donc validées en même temps qu'elles sont obtenues parce qu'elles représentent des modèles mentaux partagés culturellement par le groupe et extraits par une technique qui est censée ne pas introduire l'*émique* de l'observateur. Si cette méthode peut être simplement appliquée, elle paraît satisfaire aux conditions nécessaires de validité épistémologique: être à la fois émiques non-verbalisées, mais exprimées par le comportement des détenteurs d'une tradition et considérées comme objectives par la communauté scientifique. Mais le champ d'application de ces méthodes est restreint à certains systèmes sonores dont on peut isoler la performance du contexte et à certaines formes de comportement musical seulement. Son application à d'autres types de cultures musicales possédant par exemple des systèmes très emboîtés dans leur contexte est donc problématique.

Lorsque je considère un système musical, je fais une distinction entre les musiques où on trouve qu'un *processus* est ce qui prédomine et celles où ce qui compte est *l'œuvre achevée*. Dans la plupart des musiques improvisées, c'est le processus qui prédomine, par opposition à l'œuvre achevée dans laquelle les traits significatifs ne peuvent pas être altérés. Il s'agit, à mon avis, d'une catégorisation importante qui permettra de mieux comprendre la nature de certains systèmes sonores. Lorsque le processus prédomine, un modèle cognitif et normatif de ce processus de réalisation musicale devrait être défini et comparé avec sa réalisation. Comment les producteurs s'en tiennent-ils au modèle normatif?

Un processus n'est certainement pas indépendant du résultat sonore final, mais le résultat final des musiques où le processus est dominant sera d'habitude plus flexible et varié. Si nous examinons simplement le produit dans une musique où le processus de réalisation est fondamental (par exemple un système musical dans lequel l'improvisation joue un rôle prépondérant), nous passerons à côté de ce qui compte dans une description pertinente de ce système. Une telle attitude nous empêchera d'évaluer véritablement ce que nous écoutons puisque nous ne connaissons pas les critères de jugement propres aux producteurs.

Nous considérons qu'il n'est plus possible aujourd'hui, dans une description ethnomusicologique, de s'en tenir rigidement à une seule méthodologie de recherche. Une approche sous plusieurs angles d'attaque et une grande souplesse sont fondamentales si l'on veut arriver à obtenir l'image totale de la musique, ce qui est l'objectif avoué de notre discipline.

Sur l'expérience

Les contacts culturels et les rumeurs passent toujours par l'individu. Parler d'interprétation culturelle n'a pas de sens sans faire référence aux individus responsables de cette interprétation et aux rumeurs qu'ils véhiculent. Quiconque est incapable de se transformer à travers l'expérience de terrain (c'est-à-dire de modifier sa position épistémologique) ne peut pas être tout à fait crédible dans sa description d'une culture. Et cela est encore plus vrai si l'objet de notre intérêt est la musique, qui par nature transcende la seule compréhension intellectuelle. Une représentation culturelle a de la valeur dans la mesure où l'auteur de cette représentation est capable d'avoir l'expérience de l'autre. Pourtant l'objectif déclaré de notre discipline est la production d'un discours et de textes, et non l'acquisition d'expériences. On ne demande pas à celui qui écrit s'il a eu réellement cette expérience. D'où l'importance du terrain, de l'observation participante et de l'élaboration des expériences vécues sur un terrain.

L'expérience est en soi intransmissible, mais au fur et à mesure que l'on avance dans la connaissance de la musique d'une nouvelle culture dans toutes ses particularités, le discours de ceux qui ont parcouru le chemin avant nous commence à prendre du sens. C'est aussi un des objectifs de la description ethnomusicologique : nous aider à comprendre, mais aussi à profiter des trouvailles esthétiques d'une autre culture.

Il arrive qu'on soit confronté à des musiques qui, malgré leur caractère étranger, nous touchent profondément et s'imposent à nous en dépit de nous mêmes. Lorsqu'une musique transmet quelque chose au delà des barrières culturelles, où se trouve sa force ? Dans le système même ? Dans les producteurs ? Dans l'état de réceptivité de l'auditeur ? Blacking (1983) nous dit qu'il n'y a pas de relation directe entre les sons de la musique et les réponses émotionnelles des gens aux sons. C'est le cas des musiques qui laisseront quelqu'un complètement froid quand, à coté de lui, un autre est profondément touché. Le conditionnement social (acceptation non examinée des valeurs reçues) mais aussi l'acculturation (adaptation plus ou moins consciente à un environnement culturel) y jouent un rôle important. On peut arriver à sentir comme un natif de la culture, si l'on fait l'effort de saisir et de partager son code de compréhension.

Dans certains types de pratique musicale (par exemple en musique indienne), l'expérience de l'apprentissage sera largement indépendante de la culture originale du praticien car il s'agit d'une connaissance très spécialisée. On pourra jouer de la musique indienne, par exemple, la comprendre et la ressentir comme un Indien si on passe par le processus d'apprentissage (et si l'on possède le talent et la ferveur nécessaires). Il s'agit d'un apprentissage qu'un natif de la culture doit suivre d'ailleurs aussi. En tant qu'étranger, lorsque je participe à un rituel bororo en jouant les maracas et en chantant avec l'assemblée des hommes, puis-je partager avec les natifs la même intensité que quand je joue de la musique indienne, par exemple ? Quel degré d'acculturation, de contact intime avec la culture est-il nécessaire d'acquérir pour atteindre un tel niveau d'identité émotionnelle ?

Je crois qu'ici l'expérience musicale à travers le corps et l'imagination comptent pour beaucoup. La joie de découvrir de nouvelles façons d'agir musicalement, de pouvoir maîtriser de nouveaux rythmes et de reconnaître un mode étrange, ou encore, participer avec les natifs de la culture à l'expression de sentiments esthétiques, sont des expériences précieuses qui apportent une compréhension nouvelle de la musique et du savoir faire musical. Cela soulève des questions intéressantes sur la capacité d'incorporer des nouveaux modèles cognitifs (et affectifs) qui n'appartiennent pas à notre milieu culturel. Le processus d'acculturation est aussi un processus de transformation.

Pour Blacking [1983:48] l'exécution musicale est en soi une forme de connaissance et les arts du spectacle (*performing arts*) constituent une importante voie de réflexion pour ordonner l'expérience et pour relier des sensations intérieures aux sentiments privilégiés (implicitement ou explicitement) par une société. Comment accéder à certains types d'expériences en dehors de leur culture d'origine ? Dans quelle mesure pouvons-nous décrire ces processus liés à l'expérience et souvent à une pratique corporelle ? C'est encore un domaine à développer qui mérite l'attention des ethnomusicologues.

Noyau et contexte

Le mariage tant vanté entre l'approche ethnologique et l'approche musicologique ne semble jamais avoir été complètement consommé. Tout le discours «contexte/structure sonore» paraît être un postulat et le rester, être un idéal à atteindre plutôt qu'une réalité trouvée dans des textes ethnomusicologiques. La plupart des études tendent à privilégier une des positions au détriment de l'autre, et il y a en général un consensus pour dire que musique et société sont liées d'une certaine façon, mais il est nécessaire d'aller au delà des généralisations et de chercher la vraie nature des liens supposés entre les structures sonores et les hommes qui les produisent.

La plupart des descriptions et des représentations de la musique semblent porter sur des aspects disjoints d'une société, et une description globale d'une musique continue à nous échapper. Se demander alors quelles sont les passerelles entre musique et contexte dans certaines situations serait poser la mauvaise question; nous devrions plutôt modifier notre point de vue et notre mode de représentation culturelle.

Une description idéelle essayera de laisser son matériel parler largement pour lui-même sans forcer une interprétation. Un lien formalisable entre structure sonore et contexte social peut exister ou non. Feld a dit (1984:406) que pour une société donnée, tout ce qui est socialement saillant ne sera pas nécessairement musicalement marqué et il ajoute que pour toute société, tout ce qui est musicalement saillant sera sans doute socialement marqué. Tout en m'accordant avec cette proposition, j'ajouterai qu'il existe des aires assez larges de la production sonore d'une société qui ne sont pas susceptibles d'être reliées

clairement à un contexte, ou en d'autres mots que *toute production sonore n'est pas contextuellement marquée.*

Comment des stratégies sociales et culturelles d'un groupe ou d'une société pourront-elles être reliées à des procédés compositionnels assez abstraits ou à la manipulation textuelle, au choix de certaines formules rythmiques, etc.? Par exemple nous pouvons relier le système de classification des *rāg* en musique indienne du Nord à toute sa symbolique: l'heure d'exécution en relation avec le matériel sonore de base, les rapports avec le système esthétique (*rās*) et ainsi de suite, mais la contextualisation finit là. Les procédés compositionnels ne peuvent pas être reliés à un contexte plus qu'on ne pourrait le faire dans la musique occidentale. Ce qui nous intéresse concerne des significations à un autre niveau.

Pouvons-nous alors arriver à une corrélation fine entre stratégies culturelles et traits musicaux? Peut-être que si une culture montre une prédilection pour des procédés compositionnels particuliers, il existera une raison sous-jacente à cela. C'est souvent au génie d'une société qu'on attribue tel ou tel trait distinctif (par exemple la rythmique ou la polyphonie). Si de telles propensions existent, on devrait les étudier localement, en détail et au niveau de la société en question, mais ne pas généraliser sans une grande prudence et surtout en évitant de tomber dans un comparatisme à la Lomax.

Le paradigme de Merriam «*music as culture*» a voulu combler une grande faille, mais son application n'exclut pas une analyse et une description des parties du système sonore non-marquées contextuellement[5]. Mais relativiser *music as culture* ne veut pas dire considérer la musique comme tout autre objet de perception. La position consistant à étudier le son et son organisation, et non la musique au sens large du mot est peut-être comparable à celle des phonéticiens quand ils étudient des échelles ou des «phonémiciens» quand ils découvrent des modèles cognitifs dans une culture. Mais cette transposition d'approches utilisées par la linguistique et sous-tendue par une attitude positiviste n'a qu'une application réduite pour ce qui concerne la description ethnomusicologique[6].

Toute la problématique du contexte consiste à ne pas enlever de la description du système sonore des notions, expressions ou conceptions qui pourront avoir une influence sur lui. En outre, comme nous l'avons vu, on ne peut pas

---

[5] Un exemple tiré de l'histoire académique de l'étude des rites afro-brésiliens qui est représentatif, à mon avis, de ce qui doit être évité serait l'analyse «purement musicale» de Merriam des enregistrements pauvrement documentés d'Herskovits faits à Salvador de Bahía au début des années 1940. On ne peut pas s'empêcher de penser que le grand poids que Merriam a mis sur le contexte dans son classique *The Anthropology of Music* est peut être un grand *mea culpa* pour ce péché de jeunesse. Peut-être qu'une révision et une nouvelle analyse de ces enregistrements à la lumière des paradigmes actuels nous fourniraient de nouvelles et précieuses connaissances. Cette contextualisation de données recueillies par un autre pourrait alors constituer une vraie ré-étude ethnomusicologique.

[6] A l'extrême opposé de cette position, nous retrouvons parfois une survalorisation, voire une mystification et l'attribution de mystère à certaines pratiques musicales non européennes. Cette naïveté d'appréciation est souvent exploitée par des musiciens et leurs promoteurs. Dans le processus de transculturation, on nous offre souvent de vrais-faux produits.

toujours prouver une relation de cause à effet entre système sonore et contexte. On est dans le domaine de l'explication et de l'interprétation, et cela a ses limites.

Une fois toute explication, analyse ou interprétation réalisée, la question qui s'impose est: et alors? Ai-je obtenu, à travers cette analyse ou cette interprétation, de nouveaux aperçus sur la musique d'une société ou sur le mode de fonctionnement musical de l'homme en général? Cela m'aide-t-il à mieux comprendre, mieux écouter ou mieux sentir la musique, voire à mieux m'exprimer musicalement? La réponse à ces simples questions constitue le test de validité d'une description ethnomusicologique, si tel est le but visé.

Est-il réellement nécessaire de trouver un sens à chaque trait musical? Cela pourra-t-il me dire quelque chose de nouveau ou de significatif? Je ne soutiens pas que la réponse sera définitivement négative mais que, au préalable, tous nos non-dits doivent être examinés. Nous marchons ici sur le terrain difficile des niveaux de description, et cela touche le vrai noyau de notre discipline: comment exprimer ce que nous avons vu, compris et expérimenté.

Comment donc relier structure sonore et structure sociale dans le cadre de la pensée occidentale? Ce n'est pas facile et surtout pas toujours possible. Cette grande vision d'ensemble est peut-être le plus grand espoir que les fondateurs de notre discipline ont semé dans nos esprits, mais qu'ils n'ont pas encore pu accomplir dans sa totalité. Mais peut-être cette relation totale entre producteurs de musique et produits, à l'intérieur d'une société n'est-elle pas explicable dans les termes que nous avons utilisés jusqu'à aujourd'hui et peut-être aussi les idéaux fondateurs n'ont-ils jamais été très réalistes.

Le terrain proprement dit inclut généralement l'enregistrement, les rapports, l'analyse textuelle et musicale, la sélection et l'évaluation des informateurs, la rédaction de nos fameux cahiers de terrain, etc. Toutes ces phases et la méthodologie apprise sont importants et l'on ne peut pas s'en passer, mais ce n'est pas forcément cela qui délimite la tâche ethnomusicologique. Il ne s'agit pas de chercher des passerelles plus ou moins unidimensionnelles entre structures sonores et sociales, mais plutôt de dégager un réseau de significations dont les relations avec le matériel ethnographique ne soient pas contradictoires, sans s'attendre à ce qu'elles soient explicites.

Quelles leçons pouvons-nous tirer des faits et des expériences de ce type? Evidemment, des paradigmes différents donnent des représentations culturelles différentes, mais je soutiens qu'il existe une sorte de réalité culturelle susceptible d'être connue à un certain niveau de description et que cette réalité transcende toute interprétation herméneutique. Je ne postule pas l'existence d'une réalité absolue, d'une «connaissance objective» dans les termes hypothético-déductifs du modèle de Popper, mais je soutiens qu'il existe une réalité opérationnelle que nous essayons de décrire et que c'est seulement au *niveau opérationnel* de cette réalité que l'on peut agir.

Ceux qui sont acculturés à un système musical peuvent juger de l'acceptabilité de certaines formes. Nous nous demandons comment des jugements et des appréciations de ce type ont lieu. Le fait que des jugements de ce type soient monnaie courante dans la plupart des cultures musicales suggère l'existence

d'une réalité psychologique, c'est-à-dire de règles formalisables. Il y a d'un côté les intuitions des producteurs qui peuvent être sondées par des techniques de validation existantes, et de l'autre l'acceptation des récepteurs et les erreurs d'exécution constatées qui permettent de valider nos modèles.

Nous ne pouvons plus, à ce stade du développement de notre discipline, continuer à appliquer un structuralisme vague, à produire des interprétations qui ne peuvent pas être réfutées ou perpétuer la querelle stérile entre l'orientation ethnologique et l'orientation musicologique. Les théories et interprétations concurrentes n'ont pas une valeur absolue dans les sciences sociales et l'existence de l'une n'invalide pas l'autre ; il s'agirait plutôt de visions complémentaires de cette « réalité opérationnelle ». L'idée que dans le processus de construction d'une représentation culturelle, la connaissance s'accumule comme on accumulerait des grains de sable, ne tient plus. La réalité fonctionne différemment et de véritables aperçus sont obtenus par une sorte de saut qualitatif induit par une approche nouvelle, par des formes de connaissance qui ne passent pas toujours par la raison pure, par une démarche non-linéaire qui nous aidera à saisir d'un seul coup la totalité du phénomène. On glane peu à peu des aperçus partiels et on construira graduellement une image de moins en moins floue de notre objet d'enquête jusqu'à ce qu'elle semble devenir claire tout d'un coup.

Naturellement, tout discours interprétatif implique une activité herméneutique, mais je ne pense pas qu'une interprétation puisse être poursuivie *ad infinitum* et je ne vois pas non plus l'utilité d'une telle démarche. L'herméneutique implique de dévoiler des significations couche après couche. Je ne suis pas pour une attitude interprétative à outrance (totalement herméneutique) et certains ne s'accorderont pas avec moi sur l'existence de cette « réalité culturelle » que j'essaie de comprendre et de décrire. Mais si on se situe dans une autre optique, toute notre activité d'ethnomusicologues n'aura pas beaucoup de sens quant à la problématique de la description de la réalité sonore et des aspects cognitifs de sa production.

En musicologie ou en ethnomusicologie, la tâche herméneutique devrait se limiter à des objectifs clairement définis tels que par exemple une analyse pour guider l'écoute dans un système musical très complexe ou une démonstration de l'impact d'un contexte dans un système sonore. Il est important à notre avis de bien éclairer et définir une situation particulière et de limiter notre interprétation à cette situation. Quel degré d'interpénétration de contextes, d'emprunts culturels, de rumeurs (représentant pour le mieux ou pour le pire une réalité culturelle) devons-nous prendre en compte ? Notre position déplace l'éclairage porté sur le descripteur vers le(s) producteur(s) et cela n'est guère négligeable car elle établit de nouveaux standards de description dans notre discipline.

De la description

En quoi le texte ethnomusicologique diffère-t-il du texte ethnographique ? En ce qu'il passe à travers la description d'une expérience très particulière englobant la composante musicale d'une culture. Dans cette composante musicale, nous avons d'un côté le pouvoir de la culture conditionnant la production sonore, à savoir: les bases cognitives et sociales de l'expérience musicale. De l'autre, l'étude des processus créatifs individuels, la «*poiesis*», c'est-à-dire comment l'œuvre est faite, l'analyse musicale et aussi les processus historiques. L'ethnomusicologue possède ses propres outils conceptuels et les moyens de discourir sur son sujet de telle façon que la description ne penche pas trop d'un côté ou de l'autre et qu'elle ne soit pas trop biaisée par la culture du descripteur.

Pourtant la plupart des descriptions des musiques liées aux rituels restent plus ethnographiques que musicales, si l'on considère l'importance capitale que la musique a dans certains types de rites. Prenons par exemple les rites afro-brésiliens: il n'y a guère un rite public ou privé qui ne comporte pas d'expression musicale d'un type ou d'un autre. Pourtant, une fois faite la «description ethnomusicologique» (incluant le contexte, les catégories conceptuelles musicales, les pratiques, le comportement musical, etc.), que savons-nous des détails de la structure musicale ? Avons-nous véritablement établi un lien vérifiable entre système musical et contexte ? Ce dernier influence-t-il le noyau significatif du système musical ? Cela reste à prouver et jusqu'à ce qu'on y parvienne, notre discipline devrait encore s'écrire, je le crains, à l'aide d'un tiret: ethno-musicologie.

Comment la connaissance du contexte nous explique-t-elle la pratique et les comportements musicaux ? Et à l'inverse, une fois l'analyse musicale faite, que savons-nous réellement de l'événement total ? Quelque chose certainement, mais il n'en demeure pas moins que la plupart des descriptions ethnomusicologiques, telles que nous les connaissons, nous laissent sur notre faim. Y a-t-il quelque chose qu'on pourrait appeler «description ethnomusicologique» capable de nous en dire plus au sujet de la *musique en général*, et non simplement sur des pratiques ou des comportements particuliers ?

Quand nous avons affaire à des cultures littéraires sophistiquées ou aux aspects les plus complexes d'une pensée étrangère, il y a au début de nos recherches peu de place pour l'interprétation avant que la tâche de compréhension et de traduction soit achevée. Si elle n'est pas fondée sur l'expérience vécue, la seule compréhension reste nécessairement limitée. La «nouvelle anthropologie» qui nous vient d'Outre-Atlantique essaie un peu de dévoiler à travers des récits personnels, les pré-conceptions et les principes non exprimés de l'auteur: elle décrit l'observateur autant que l'observé. Dans ce sens elle apporte quelque chose de nouveau par rapport aux descriptions (ethno)musicologiques classiques. Elle nous donne des éléments pour apprécier le biais du descripteur. Mais il existe des excès et même, si dans certains cas une description ethnomusicologique pouvait être une page d'écrivain, elle doit, à mon avis, pencher plutôt du côté de la musique représentée que de celui des projections de l'auteur. L'ethnomusicologie autant que l'ethnologie est concernée, entre autres, par la

présentation du matériel ethnographique dans un discours cohérent où toutes les voix (celles des chercheurs précédents, celle du natif de la culture, celle de l'auteur) trouvent leur place légitime et où l'interprétation qui s'en dégage naturellement amène une nouvelle vision de la musique dans son sens le plus large.

Quelques uns de mes maîtres tibétains me disaient qu'ils ne voyaient pas l'utilité de mon travail académique (autant que de celui de certains autres chercheurs occidentaux), que je passais à coté des buts auxquels vise l'activité intellectuelle telle qu'elle est conçue et se déroule chez eux. En effet, selon leur optique, l'activité académique est quelque chose qui tourne en rond et qui ne satisfait pas les objectifs de l'activité intellectuelle soutenant la vie monastique traditionnelle : chez eux l'étude et la production littéraire doivent être alliées à la pratique rituelle (dont la musique fait partie) et à l'introspection. Ces critiques de notre attitude scolastique ne sont pas sans fondement. Il est vrai que quand nous écrivons pour la communauté académique, nous avons presque toujours des intérêts créés (même si nous n'en sommes pas forcément conscients) qui dépassent notre motivation originale pour le sujet d'étude.

Dans la même veine, j'ajouterai que les Tibétains, par exemple, sont concernés par leur salut mais que nous ne sommes que peu intéressés par ce qui les concerne fondamentalement. Les milliers de pages écrites sur leur culture les touchent peu, et notre métalangage descriptif ne les intéresse point. Si notre discours n'a pas de validité universelle et s'il s'agit d'un jeu joué par quelques uns, il y aurait lieu d'examiner le comment et le pourquoi de ce que nous faisons. Une fois notre tâche accomplie, notre discours présente rarement un intérêt authentique pour le natif. Nous jouons un jeu différent, un jeu propre à notre société mais avec les pièces d'une autre culture.

Ce qui prédomine est *notre* mode de discours et c'est *nous* qui l'imposons. Nous arrivons même à entraîner quelques natifs dans le jeu. Certains finissent par le jouer assez bien au point de s'éloigner de leur propre culture. Le cas de Tiago Marques Aipobureu, un Bororo éduqué décrit par Florestan Fernandes (1975 : 84 et suiv.) est très révélateur à cet égard[7].

Malgré ces effets contestables du travail ethnomusicologique, notre discipline peut être considérée comme une forme de communication authentique entre sociétés différentes. L'ethnomusicologue qui décrit une musique autre dans sa totalité contextuelle la rend intelligible aux yeux de sa propre culture.

---

[7] Tiago Marques Apobireu naquit en 1898. A 12 ans, il entra à l'école salésienne de Cuiabá au Mato Grosso où il reçut une bonne éducation et se distingua parmi ses camarades blancs. A 15 ans, il fut envoyé en Europe et habita à Rome et à Paris dans des familles réputées. Il apprit l'italien et le français ainsi que le portugais. Deux ans plus tard, il revint car sa terre lui manquait. Il se maria à une femme de son ethnie et travailla pour les missionnaires comme informateur, maître d'école et traduisit la bible dans sa langue. Il n'appréciait guère ce type d'existence et préférait chasser et cultiver son jardin potager. Plus tard, il s'éloigna des missions et alla vivre loin de la « civilisation ». Cependant, toute son éducation d'homme « blanc » ne l'aida point dans cette vie traditionnelle. Il était un chasseur médiocre, il ne subvenait pas aux besoins de sa famille et sa femme finit par l'abandonner. De l'autre côté il n'était pas traité véritablement comme « civilisé » par les missionnaires. Une série de conflits entre les Bororo d'un côté et les blancs de l'autre et leurs attentes respectives à son égard le mirent à l'écart de deux groupes.

Ce faisant, il élimine l'étrangeté comme quelque chose qui provoque le rejet ou qui réveille des fantasmes culturels injustifiables. Ainsi pourra-t-il expliquer et interpréter, voir justifier et rapprocher.

Quand l'ethnomusicologue écrit, il construit d'une certaine façon une image de la musique; à travers ses descriptions, de nouvelles identités culturelles issues de son esprit sont créées. Ainsi son discours pourra-t-il être interprété comme une critique des pratiques musicales rencontrées dans nos propres sociétés. En même temps, comme membre d'une culture dominante, c'est lui qui décrit, c'est lui qui réaffirme ainsi la «supériorité» de sa culture. Il n'est pas rare que certaines descriptions tombent facilement dans l'exotique ou le pittoresque et que la compréhension du phénomène musical chez «l'autre» se limite à cela. Aujourd'hui encore, le rare et l'exotique constituent des moyens d'augmenter le tirage d'ouvrages ethno(musico)logiques ou se voulant tels. L'ethnologue et l'ethnomusicologue sont aussi des créateurs de mythes et de rumeurs.

Tant que l'ethnomusicologie demeurait une activité d'une certaine façon élitiste, c'est-à-dire réduite à un groupe qui partageait plus ou moins une méthodologie et certains paradigmes de base, on pouvait viser à la construction d'une discipline unifiée possédant certains standards de description. Aujourd'hui avec la «démocratisation» du discours ethnomusicologique, presque toute personne intéressée par un sujet musical ou ethnologique capable de produire un article passable peut être acceptée comme ethnomusicologue dans une discipline qui s'examine peu et qui n'explicite aucun critère de production textuelle. Que devient alors notre discipline?

On a vu comment, dans certains cas, les concepts et notions de la classe dominante se décantent et se transforment en verbalisations du natif. Mais le discours des pratiquants manque généralement du recul et de l'attitude critique qu'un discours ethnologique devrait avoir. Ceci ne veut pas dire refuser la parole à qui que ce soit mais, bien au contraire, définir ce qu'est un discours ethnomusicologique et les règles qui s'y appliquent. L'écriture semble produire une fascination et avoir le pouvoir de donner de la véracité à la parole imprimée. Il m'est arrivé d'être renvoyé à l'Encyclopédie Bororo par un collaborateur natif!

Folklore, analyse, cognitivisme, féminisme, documents visuels, littérature, musiques populaires, récits d'expériences de terrain pas toujours bien digérées ou examinées, tout rentre sans examen dans une discipline devenue passe-partout. Je ne dis pas qu'une telle situation soit totalement indésirable; «que mille fleurs poussent», clameront des voix. Oui, mais il faut cueillir les meilleures. Selon quels critères? Si notre discipline est une construction collective, fondons cet édifice sur des bases épistémologiques solides et donnons-lui une belle architecture. Alors on pourra ajouter tout ce qu'on voudra sur cette structure. Mais si les ajouts l'emportent sur la base, notre construction risque de ne pas en devenir une. Cette règle est une obligation pour tous les ethnomusicologues et elle est indispensable si nous voulons que notre discipline continue à exister et à être respectée comme un authentique outil de réflexion dans le cadre des sciences sociales.

Références

AYTAI Desidério
1985 *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo: Univ. de São Paulo [Coleção Museu Paulista: Etnologia vol. 5].

BLACKING John
1983 «The concept of Identity and Folk Concepts of Self: A Venda case study», *in*: Anita Jacobson-Widding, *Identity: Personal and Socio-cultural: a Symposium*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, etc. [Uppsala Studies in Cultural Anthropology 5]: 47-65.

BOON James A.
1982 *Other tribes, other scribes. Symbolic anthropology in the Comparative Study of cultures, Histories, Religions and Texts*. Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press.

FELD Steven
1984 «Sound structure as social structure», *Ethnomusicology* 28(3):383-409.

FERNANDES Florestan
1975 «Tiago Marques Aipobureu: um Bororo marginal», *in*: *Investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes.

FERRETTI Sergio Figueiredo
1991 *Repensando o sincretismo. Estudo sobre a Casa das Minas*. Thèse de Doctorat. Université de São Paulo.

GEERTZ Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

HARRIS Marvin
1968 *The rise of anthropological theory*. New York: Crowell.

HEADLAND Thomas N., PIKE Kenneth & Marvin HARRIS (eds.)
1990 *Emics and etics: The insider/outsider debate*. Newbury Perk, CA: Sage.

LÉVI-STRAUSS Claude
1973 «Structuralism and ecology», *Social Science Information* 12(1): 7-23.

MALINOWSKI Bronislaw
1922 *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.

MERRIAM Alan P.
1951 *Songs of the Afro-Bahian Cults. An ethnomusicological analysis*. Doctoral dissertation. Northwestern University.

PIKE Kenneth L.
1954 *Language in Relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. Glendale: Summer Institute of Linguistics.

RÉSUMÉ

Dans cet essai, la base épistémologiques des textes ethnomusicologiques est explorée de façon critique et polémique. La qualité des données collectées est examinée et les intentions qui sous-tendent leur mise en texte explicitées. Quoique sensible au point de vue des autochtones, l'auteur nous met en garde contre les rumeurs au sein d'une culture, qui peuvent conduire un chercheur à une série d'interprétations erronées. Le problème de la traduction des cultures dans les textes ethnomusicologiques et du poids donné aux différentes voix représentées est aussi considéré. L'ethnographie musicale, par contraste avec l'ethnomusicologie théorique, est un autre thème abordé, et l'auteur constate le fossé qui existe entre l'expérience de l'ethnomusicologue et la description qui s'ensuit. Une digression soulève la question essentielle et souvent débattue du rapport entre événement musical et contexte, et une mise en garde porte sur les risques de la « démocratisation » du discours sur la musique.

ABSTRACT

What happens after field work? Reflections on the texts, the methodology and the ethnographic discourse in ethnomusicology. *In this essay the epistemological basis of ethnomusicological texts is explored in a critical and polemic style. The quality of the data collected is examined and the assumptions that underlie their* mise en texte *explicited. Though sensitive to the natives' points of view the author warns us against the rumours within a culture that can send a researcher down a false interpretive trail. The problem of the translation of cultures and the weight given to the different voices that are represented in ethnomusicological texts also addressed. Musical ethnography as opposed to theorical ethnomusicology is another theme and the author contemplates the gap between the experience of the ethnomusicologist and the description that follows. There is also a digression on the oft discussed question of core musical event and context and a caution on the hazards of the « democratisation » of the discourse about music.*

ENTRETIENS

LA VOIE DU GAMELAN[1]
Entretien avec Ki Mantle Hood

Giovanni Giuriati

Ki Mantle Hood est une des figures marquantes de l'ethnomusicologie. L'Institut d'ethnomusicologie qu'il a fondé en 1961 à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) et où il a enseigné jusqu'en 1974 a été longtemps considéré comme un modèle et une référence. Les idées de ce savant influencent depuis de nombreuses années les études ethnomusicologiques aux Etats-Unis et dans le reste du monde.

Hood est né le 24 juin 1918, à Springfield en Illinois. Après avoir joué du saxophone dans des orchestres de jazz et étudié la composition musicale, il s'est intéressé à la musique javanaise. Une bourse Fulbright lui permit de se rendre en Europe pour étudier avec Jaap Kunst. En 1954, il obtint son doctorat *cum laude* à l'Université d'Amsterdam avec une thèse sur la pratique modale javanaise intitulée *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music.* La même année, il fut nommé maître-assistant à UCLA. De 1956 à 1958, il fit des recherches en Indonésie où, grâce à une bourse Ford, il put étudier sur le terrain les cultures musicales de Java Central et de Bali. De retour à UCLA, il élabora le premier programme d'étude systématique en ethnomusicologie. L'Institut d'ethnomusicologie de UCLA est devenu, grâce à lui, un centre dynamique pour la toute nouvelle discipline qui faisait son entrée dans le monde académique. Toute une génération d'ethnomusicologues, qui enseignent aujourd'hui dans les grandes universités américaines, y ont fait leurs études. Parmi les nombreux professeurs qui ont enseigné à différents moments à l'Institut, on peut citer: Charles Seeger, Klaus Wachsmann, Colin McPhee, J. Kwabena Nketia, Ravi Shankar.

---

[1] Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

Premier centre d'enseignement pratique du gamelan javanais et balinais, l'Institut a donné naissance à une activité devenue aujourd'hui très répandue en Occident: on trouve en effet de nombreux groupes jouant du gamelan dans les départements d'ethnomusicologie d'Europe et d'ailleurs. C'est surtout sur l'enseignement pratique des musiques non-occidentales que l'on mettait l'accent à UCLA. Cette recherche de la «bi-musicalité», de l'apprentissage pratique de la musique que l'on étudie, a été une des contributions majeures de Mantle Hood aux études ethnomusicologiques. Le fait de considérer la musique (en relation avec son contexte culturel) comme le principal sujet d'étude en ethnomusicologie constitue un autre apport méthodologique important de ce savant.

Passionné de musique javanaise, Hood a étudié les différents aspects de cette culture musicale. Ses recherches sur les systèmes d'accordage, l'improvisation, le système modal et l'histoire de la musique javanaise sont d'une importance capitale pour les études ethnomusicologiques et forment la base de la recherche sur les cultures musicales du Sud-Est asiatique.

Il s'est aussi beaucoup intéressé à l'étude du son. Depuis sa collaboration avec Charles Seeger à UCLA, dans les années soixante, il a participé au développement des différents modèles du Mélograph de Seeger. Son intérêt constant pour la recherche sur le son, suscité par la complexité sonore des musiques javanaises et balinaises, l'a poussé à proposer récemment une nouvelle perspective d'étude: la théorie quantique de la musique.

Hood vient d'être nommé professeur honoraire à la Faculté des arts créatifs de l'Université de West Virginia pour l'année académique 1995-1996. Dans sa belle villa d'Ellicott City près de Baltimore, il continue de communiquer, au milieu de ses gamelans de Java et de Bali, son intarissable énergie et un enthousiame contagieux à tous ses visiteurs. Actuellement il projette de créer un club privé de danse et de musique balinaises *Seka Genta Semara* pour jouer, sur le beau gamelan *Semar Pegulingan*, les compositions musicales de I Wayan Lotring, un des plus célèbres musiciens de Bali.

G.G.

Vous avez découvert assez tard l'ethnomusicologie, comme c'est souvent le cas dans notre domaine. Quelle était votre formation et comment et pourquoi vous êtes vous engagé sur la voie de l'ethnomusicologie ?

Pour répondre complètement à votre question, je devrais vous raconter presque le tiers de ma vie; je ne vous en indiquerai donc que quelques points principaux. J'ai fait de la musique dès mon enfance, dans l'Illinois. D'abord en chantant, puis comme clarinettiste et enfin dans le jazz, en jouant du saxophone ténor. Je suis devenu un «pro» à quinze ans et j'ai joué dans des boîtes de nuit, des hôtels et parfois dans de grands clubs situés à l'extérieur de la ville, que l'on appelait à l'époque des «relais». Il s'agissait d'orchestres syndiqués qui travaillaient en faisant alterner les interventions musicales avec des pauses de même durée. Il y

avait généralement une loge pour les musiciens où je trouvais assez d'espace et de temps pour faire mes devoirs d'école. A la maison, je dormais par «quart», c'est-à-dire de quatre heures du matin à sept heures où j'allais à l'école; de quatre heures de l'après-midi à huit heures, je dînais à la maison et je repartais pour la boîte de nuit. L'âge moyen des autres musiciens était de trente-cinq ans environ, ce qui fait qu'à quinze ans j'ai reçu un enseignement de jazz donné par des musiciens qui s'étaient déjà «retirés» d'orchestres connus: c'était une éducation merveilleusement concentrée. J'ai continué dans des orchestres de bal, en Californie (à une certaine époque, j'ai même été le chanteur de charme favori de Shirley Temple).

Un soir, un ami m'a appelé à Santa Monica, en Californie, pour me dire: «Annule tous tes projets pour ce soir! Il y a deux copains qui sont revenus du Sud-Est asiatique, tu dois absolument les rencontrer.» Nous avons passé la soirée à admirer une superbe exposition d'art asiatique où figuraient des enregistrements de gamelan de Java et de Bali. Cela, c'était le début. Quelques années plus tard, en guise d'introduction à un cours d'histoire de la musique, un professeur de UCLA a commencé par nous faire écouter de vieux disques 78 tours de *Musique de l'Orient*; ce fut ma deuxième découverte. Après une maîtrise en composition musicale (en ces temps-là il n'y avait pas de doctorat en composition), je suis allé en Hollande pour étudier avec Jaap Kunst. Comme compositeur, je percevais une logique musicale impressionnante dans les sons de Java et de Bali, mais je ne pouvais pas la comprendre. J'ai commencé en 1952 des recherches avec Kunst sur la pratique modale javanaise. Mais c'est seulement en 1966 que j'ai finalement compris les bases de l'improvisation de groupe. Après avoir obtenu mon doctorat en 1954, j'ai commencé mon premier travail de terrain à Bali et à Java en janvier 1957. J'avais pris avec moi des piles de papier à musique avec l'intention de composer régulièrement. Pendant ces deux années, je n'ai pas touché à ces papiers. Dix ans plus tard, je me suis remis à composer, cette fois avec beaucoup plus de facilité.

McPhee raconte une histoire semblable dans son livre *A House in Bali*. Il est, lui aussi, parti comme compositeur à Bali, dans les années trente, mais il a très peu écrit pendant son séjour dans cette île. Etait-ce la fascination pour la complexité de cette musique qui, comme vous-même, l'a empêché de composer ou était-ce quelque chose d'autre ?

Comme vous le savez, nous étions de très bons amis, Colin et moi, de 1958 environ jusqu'à sa mort en 1963. Inutile de dire que nous avons certainement passé des centaines d'heures à parler ensemble de gamelan. Votre question est intéressante parce que je pense que c'était un sujet que nous abordions avec réticence; nous comprenions parfaitement tous deux la cause de la longue période de sécheresse qui tarissait notre créativité. Nous étions tout simplement subjugués par la richesse des ressources de la musique de gamelan. Ce n'est pas vraiment que nous ayons été intimidés, mais nous nous trouvions devant un défi démesuré. Tant que je n'avais pas compris à fond, comme compositeur, les bases de la

pratique du gamelan, je n'étais tout simplement pas en mesure de continuer à composer. Je crois que McPhee ressentait la même chose. Rappelez-vous qu'une de ses premières compositions après Bali, qui a d'ailleurs remporté un grand succès, a été «Tabuh-tabuhan».

Vous êtes venu en Europe au début des années cinquante pour étudier l'ethnomusicologie. Pourquoi? Quel souvenir gardez-vous de Jaap Kunst comme savant et comme professeur?

Je suis d'abord allé chez Kunst avant de me rendre en Indonésie, parce que j'avais l'impression qu'il fallait que j'apprenne le plus possible de l'homme qui en savait le plus avant de passer du temps sur le terrain. C'était certainement la bonne décision à prendre.

En tant que professeur, savant et bientôt ami, Jaap Kunst a véritablement été un grand modèle. Dans la tradition des professeurs européens, Kunst était très différent de mes professeurs américains: il m'a laissé entièrement libre de trouver mon sujet et ma méthode de travail et m'a permis de développer mon esprit d'initiative. Dans la tradition de l'éducation hollandaise on ne mâchait certainement pas la tâche à l'étudiant. Une fois que j'ai eu compris cela, il m'a prodigué son temps, son énergie et toutes ses ressources. Sur le plan académique, Kunst avait eu son diplôme en droit. Au début je croyais que son approche de la recherche découlait de cette formation. Et je suis sûr que dans une certaine mesure c'était le cas. Mais peu à peu j'ai découvert que tous les savants hollandais, dont j'ai connu et admiré l'œuvre consacrée à l'Indonésie, avaient une approche analogue quelle qu'ait été leur discipline de base: je veux dire qu'ils étudiaient leur sujet sous tous les angles imaginables de sorte que, comme le disait Kunst, «si vous arrivez à prévoir toutes les questions et tous les défis, vous désarmerez tous vos critiques potentiels». C'est la conviction typique de tous les grands savants hollandais: j'ai tâché de la reproduire et de l'utiliser dans mon enseignement.

Vous venez de mentionner une «tradition des professeurs européens». Quelle est la différence, s'il y en a une, avec la méthode américaine de l'enseignement?

Je suis content que vous releviez la chose. En fait je parlais de l'enseignement et de la spécialisation en Hollande car j'en ai moi-même une expérience personnelle. Mais il me semble qu'il y a une attitude dans l'enseignement (pas nécessairement dans la recherche, comme j'ai pu l'observer chez les autres savants européens) que l'on pourrait très bien qualifier de «tradition européenne de l'enseignement». Elle est vraiment différente de la tradition qui a cours aux Etats-Unis.

En Amérique, le «mentor» va si loin dans sa manière de guider l'étudiant qu'on peut dire qu'il lui mâche véritablement le travail. J'ai très vite compris qu'il était important de laisser l'étudiant avancé développer lui-même son esprit d'initiative et d'innovation dans sa recherche. Nous avons une expression américaine qui dit «coule ou nage» dont l'origine remonte à cette époque où l'on jetait simplement l'enfant à l'eau en lui laissant le choix entre couler ou

Fig. 1 : En apprenant un *pathetan* (prélude modal) sur un *gender* javanais, Solo, Java, 1957.

apprendre tout de suite à nager. J'ai appris que cette attitude du professeur à l'égard de son étudiant était à la longue la plus bénéfique. Si on ne développe pas l'indépendance d'esprit et l'originalité dans la méthodologie pendant cette période cruciale de la recherche et de la rédaction d'une thèse, elles pourraient bien ne jamais plus se manifester. Aucun directeur de recherche, si bien intentionné soit-il, ne pourra jamais remplacer dans sa direction le merveilleux défi du « coule ou nage ». Je crois que tous mes doctorants peuvent témoigner qu'ils ont fait cette expérience et j'espère qu'ils appliqueront la même recette pour former leurs propres étudiants. Et cela n'est pas typiquement la « méthode américaine de l'enseignement ».

A part Kunst, quelles sont les personnes que vous considérez comme vos maîtres ?

J'aimerais citer trois personnalités qui m'ont marqué au temps où j'étais à l'école secondaire. La première, Suzanne Wilcox, enseignait la littérature anglaise (une aile de la bibliothèque et une rue de Springfield, en Illinois, portent aujourd'hui son nom). Elle était appréciée, en Angleterre, pour ses conférences sur Shakespeare. Elle a eu une grande influence sur ma façon d'écrire et de penser, depuis mon premier cours avec elle à l'âge de treize ans. La deuxième, Mademoiselle Graham, était écrivain et journaliste. Les journaux de Chicago ont souvent essayé de l'attirer dans cette ville. C'est elle qui m'a appris à regarder « le monde extérieur », au delà de mon Midwest natal. La troisième,

dont j'ai malheureusement oublié le nom, était une historienne raffinée et élégante. Elle m'a fait comprendre la nécessité d'une perspective mondiale.

Comme jeune adulte, j'ai fortement subi l'influence de trois autres professeurs (quelle chance d'en avoir connu autant !). Les cinq années de cours privés que m'a donné le compositeur Ernst Toch ont non seulement été cruciales pour mon éducation musicale, mais m'ont aussi permis de me faire un ami intime. Il était docteur en philosophie et avait une rare sensibilité esthétique. Mon deuxième grand maître a naturellement été Jaap Kunst. Je crois que c'est principalement lui qui a formé mes méthodes de recherche et ma philosophie de l'enseignement. Le troisième a été Charles Seeger, le grand philosophe de la théorie de la parole et de la musique, qui est resté pendant onze ans, de l'âge de 75 à 86 ans, à l'Institut d'ethnomusicologie de UCLA. Grâce à lui j'ai continué à beaucoup apprendre sur les valeurs, sujet que l'on n'abordait pas souvent dans l'éducation supérieure. Ces trois savants sont devenus mes meilleurs amis.

Charles Seeger est une personnalité dont les idées et l'œuvre ne sont pas aussi connues qu'elles le mériteraient en Europe. Pourriez-vous le décrire brièvement, comme professeur et collègue.

Avec un immense plaisir ! Lorsque j'ai invité Charles à nous rejoindre à l'Institut, je lui ai dit qu'il n'aurait aucune obligation rédactionnelle ou autre, aucune échéance ou limitation à ce qu'il décidait d'entreprendre. Je lui ai simplement demandé d'assister aux séminaires et aux classes qu'il trouvait intéressants, de parler avec les étudiants quand il le voulait, bref d'être présent autant qu'il le désirait. Quel apport enrichissant pour nos étudiants avancés que la participation de ce grand savant, pendant ces onze années !

Je pense que ses capacités intellectuelles vraiment exceptionnelles étaient uniques à UCLA, et ce pour une raison particulière. Charles faisait partie de cette génération de savants en voie de disparition, formés à l'école de la philosophie grecque et latine et dont la curiosité intellectuelle les poussait dans tous les domaines imaginables. Je pense à la génération des George Bernard Shaw, G.K. Chesterton, Ford Madox Ford, W.H. Hudson, Charles Ran Kennedy, Forsythe. C'était un extraordinaire homme de science. En fait, il faudrait relire plusieurs fois chacun de ses écrits pour apprécier la finesse de son style et la précision de son raisonnement théorique. Il a consacré l'essentiel de sa réflexion au rapport qui existe entre la parole et la musique ; il a montré qu'entre ces deux modes de communication il existe trois ordres de références : une même signification dans la parole et dans la musique, une signification similaire dans la parole et dans la musique, une signification différente dans la parole et dans la musique. Il prétendait – et certains d'entre nous sont d'accord avec lui – que les musicologues ont trop souvent tendance à faire des discours dans leur argumentation scientifique, sans se rendre compte qu'ils glissent imperceptiblement de l'un à l'autre de ces trois ordres, dans leurs écrits ou leurs raisonnements.

En tant que professeur et collègue, il participait régulièrement au fameux « Séminaire principal du mercredi » de l'Institut, où de quatre à sept professeurs

de différentes disciplines débattaient avec une trentaine d'étudiants avancés des problèmes relatifs au monde de la musique. Il m'est presqu'impossible, dans un entretien aussi court, de rendre un juste hommage à une personnalité aussi remarquable que Charles Seeger.

Le programme d'ethnomusicologie que vous avez établi à UCLA est considéré comme un modèle du genre dans ce domaine par la richesse de ses approches et par la présence de quelques-unes des personnalités les plus éminentes de cette discipline. Pourriez-vous nous parler des débuts de ce projet.

Lorsque j'ai donné mon premier séminaire d'ethnomusicologie, au printemps 1955, je me suis trouvé face à des étudiants avancés, dans un domaine qui disposait de peu de sources, peu de livres appropriés dans l'immense bibliothèque de UCLA et peu de connaissances sur le monde de la musique en dehors de l'Europe et des Etats-Unis. Je me suis demandé ce que je pourrais faire pour aider ces jeunes gens à choisir un sujet original, à entreprendre de l'étudier et à leur faire sentir qu'ils s'engageaient dans une recherche extraordinaire.

Mais d'abord je dois encore dire ceci: Un ami entomologiste a mené, il y a longtemps, une expérience dans ce qu'il appelait l'« énergie négative ». Je ne vais pas essayer de vous expliquer sa thèse mais seulement mentionner la conclusion de son étude, où il avait obtenu des résultats négatifs à 100%. Il estimait que cette expérience avait été très positive.

A mon premier séminaire, j'ai pensé à cette expérience et j'ai dit à mes étudiants: « Cherchez à la bibliothèque tous les livres qui ont un rapport avec votre intérêt musical particulier et lisez-les de façon critique. Chaque fois que l'auteur écrit « sans aucun doute », « c'est incontestable », « ce n'est pas la peine d'expliquer davantage », « ceci est un *a priori* » ou d'autres suppositions de ce genre, qui ne sont basées sur aucune documentation, notez-le et ajoutez un point d'interrogation. Cela signifie probablement que l'auteur n'y connaît pas grand'chose ou que le sujet est peu connu. A la fin de votre lecture vous aurez établi ce que j'appelle une « prémisse négative », c'est-à-dire une thèse postulant qu'il y a peu ou presque pas de connaissances concernant un sujet donné. Une telle prémisse peut former une base positive et constructive pour une recherche qui réussira à répondre à des questions qui ne sont pas encore formulées. Voici une recherche originale ! »

Cette attitude critique qui consistait à poser des questions, est devenue une tradition dans notre « Séminaire principal » et a lancé d'innombrables projets de recherche. Mon avertissement était: « Comment voulez-vous trouver une réponse si vous ne posez pas une question ? » Ainsi, au début de notre programme, nous avons consacré beaucoup de temps à formuler des questions.

La base du programme à UCLA était qu'il fallait absolument apprendre en « mettant la main à la pâte ». Apprenez, aussi modestement que ce soit, à chanter et/ou à jouer la musique qui vous intéresse. Bien plus tard, j'ai entendu énoncer, sous la direction de Charles Seeger, que la parole et la musique sont vraiment deux modes du discours, mais deux modes différents ! Nos groupes de musique et de danse (ces deux sujets sont souvent inséparables) sont devenues à juste titre

célèbres. Elles maintenaient un très haut niveau par respect pour les traditions qu'elles représentaient. N'étant pas eux-mêmes les héritiers de ces traditions, nos étudiants interprètes, dirigés généralement par un bon musicien-danseur de la culture qu'ils étudiaient, étaient conscients de la nécessité d'atteindre un excellent niveau d'interprétation.

Je n'ai jamais dénombré les différentes traditions qui étaient inscrites au programme de la pratique musicale mais je pense qu'il y en avait de trente-cinq à quarante. Je me suis efforcé de mettre sur pied un groupe d'étude interprétant l'art d'une nouvelle culture, chaque fois qu'il y avait un étudiant sérieusement engagé dans l'étude de ce sujet. L'étudiant en question devenait alors l'étincelle qui inspirait les autres et donnait à l'entreprise une énergie et une viabilité contagieuses. On m'a dit que nous avons eu à un certain moment de cinq à six cents étudiants, provenant de différentes disciplines du campus, qui formaient des ensembles musicaux.

Ainsi, des groupes spécifiques d'interprétation musicale se développaient autour des intérêts des enseignants et des étudiants. Quels étaient les principaux cours d'ethnomusicologie que tous les étudiants devaient suivre ? Qu'en était-il de la formation en musique occidentale.

Plusieurs choses étaient implicites dans l'élaboration d'un programme de formation dans un domaine comme l'ethnomusicologie. Dans la plupart des cas, il n'existait pas de musiques écrites ou, s'il y en avait, c'étaient des partitions sommaires ou des esquisses de la musique qui était effectivement jouée. Par conséquent, il était clair que nous devions mettre l'accent sur la documentation *professionnelle*: enregistrement sonore, photographie, film documentaire, formes originales d'annotations musicales, quand il le fallait, et sur *un très bon style d'écriture en anglais*. Ici, le mot clef est «professionnel». Que de fois n'a-t-on pas allégué des excuses inacceptables pour des enregistrements et des photos médiocres ou franchement mauvais (au début le riche potentiel des films documentaires était encore inexploré).

En Occident, les études musicales se sont développées grâce aux compositeurs, interprètes, théoriciens, professeurs et enfin «musicologues». Bien qu'il aie fallu dépasser un préjugé eurocentriste, il était tout aussi essentiel que les ethnomusicologues connaissent les nombreuses traditions musicales occidentales pour pouvoir communiquer avec le monde spécialisé de la musique. Les développements de la musique occidentale ont certainement été différents de ceux des autres parties du monde; mais l'*étude* scientifique de ces développements a été propre au monde occidental. C'est pourquoi j'estimais que la connaissance des traditions musicales de l'Occident était une condition *sine qua non*. Une connaissance approfondie des traditions de la musique occidentale, une compétence vraiment professionnelle dans les diverses techniques de la documentation de base, une connaissance pratique, «en mettant la main à la pâte», de plusieurs cultures musicales non-occidentales et la spécialisation dans l'une d'elles. C'est vrai que le verre est bien plein... mais de quel riche breuvage !

Pourriez-vous évoquer l'atmosphère des «fameux» Séminaires principaux du mercredi, en ethnomusicologie.

Vos questions suscitent des réponses trop longues ! Je vais essayer d'être bref. il y avait généralement de quatre à sept, jamais moins de trois, professeurs qui représentaient une grande variété de disciplines: ethnomusicologie, musicologie, anthropologie, génie civil, physique, géophysique, histoire de l'art, linguistique. Cela offrait une base riche, faite de points de vue différents, permettant l'examen de n'importe quelle question fondamentale de la recherche. Le résultat était que nous avions des séminaires très ouverts; le statut d'enseignant ou d'étudiant importait peu. Nous discutions librement entre nous, parfois même nous nous disputions, mais toujours de manière constructive, de sorte que les questions trouvaient toujours une réponse satisfaisant plusieurs points de vue différents. D'après Charles Seeger, je jouais le rôle d'un orchestrateur qui devait veiller à ce que les participants ne s'éloignent pas des mêmes aspects d'un sujet donné. C'est ainsi que j'ai créé la fameuse ligne «G-S»: tout sujet contient en lui une ligne continue de sous-thèmes qui peuvent être arrangés du plus Général au plus Spécifique. Pour qu'une discussion soit fiable, il faut maintenir les gens à peu près sur le même point de la même ligne G-S.

Rétrospectivement, je crois qu'un des traits caractéristiques du «Séminaire principal du mercredi» était l'absence totale de séparation entre étudiants et enseignants. Lorsqu'ils s'adressaient aux professeurs et parfois même contredisaient leurs affirmations, les étudiants expérimentés étaient bien entendu plus audacieux que les nouveaux venus au séminaire. Mais après une année de fréquentation, ces derniers étaient prêts à se livrer à un combat intellectuel avec n'importe quel professeur.

Je pense qu'il y avait là une cause sous-jacente qui a tendance à être absente des études du troisième cycle en musicologie. Nous avons très vite compris que nos «étudiants» étaient souvent des autorités mondiales en la matière pour une ou plusieurs traditions musicales non-occidentales. Leur connaissance était unique dans le concert de nos compétences. Nous autres, nous étions véritablement leurs élèves. Klaus Wachsmann a un jour fait allusion à cette époque en l'appelant l'«âge d'or de l'ethnomusicologie». J'ai l'impression que cette conscience que nous avions tous d'être des apprentis formait la clef de voûte de cet âge d'or où chacun apprenait auprès des autres.

Comment était-il possible de réunir à UCLA autant de grands spécialistes et de maîtres des traditions musicales non-occidentales.

Je suppose que vous ne voulez pas seulement parler de notre faculté où nous avons été jusqu'à neuf enseignants, mais aussi des professeurs de musique et de danse issus de différentes cultures et d'un très grand nombre d'étudiants internationaux qui venaient souvent avec leur immense et remarquable connaissance du sujet, et auxquels je faisais tout à l'heure allusion. Je crois que notre programme les attirait parce que nous avions justement la réputation d'essayer

d'apprendre les uns des autres. A l'assemblée constitutive de la Société américaine d'ethnomusicologie (SEM), j'ai signalé que nous ne serions jamais assez d'ethnomusicologues pour faire le travail qui devait être fait. Par conséquent, nous ne devions pas commettre l'erreur de nombreux autres humanistes, artistes et savants, en nous tirant dans le dos, en étant trop critiques et fondamentalement négatifs. Nous devrions plutôt coopérer et travailler ensemble. Je crois sincèrement que c'était cela l'esprit prédominant de ce que Wachsmann appelait l'« âge d'or » à UCLA.

Que pensez-vous du rôle de l'enseignement dans votre carrière ?

Je vous répondrai brièvement en vous disant qu'à mon avis un bon enseignement exige du maître qu'il donne lui-même l'exemple. J'étais persuadé que je devais moi-même apprendre à jouer la musique et même à danser, apprendre à mener des recherches rigoureuses et approfondies, apprendre à poser des questions avec clarté, à écrire simplement et clairement, à interroger, mais sans préjugé, toutes les autorités y compris les détenteurs de la tradition. En bref, je pourrais faire deux remarques: 1°. Un bon professeur doit donner les exemples que l'on attend de l'étudiant; il doit pouvoir anticiper les problèmes auxquels l'étudiant va s'exposer pendant la durée de son apprentissage. 2°. Il doit être réceptif aux leçons qu'il peut recevoir de ses étudiants. Je crois honnêtement que j'ai été un étudiant pendant toute ma vie académique. A mon avis, dès que vous cessez de réaliser à quel point il est important d'apprendre des autres, vous arrêtez d'être un bon professeur.

Quand, comment et pourquoi est apparu, pour la première fois, le concept de la bi-musicalité qui est lié à votre nom et qui fait aujourd'hui partie intégrante des études ethnomusicologiques.

Le concept a été promulgué dans notre programme à UCLA et il est devenu largement connu (au début il était parfois controversé). Il s'agissait d'apprendre à jouer la musique et à exécuter la danse de son sujet de recherche parce que cela constituait la source d'information la plus fiable. Dans les années soixante, j'ai reçu un coup de fil de David McAllister qui me demandait si je voulais bien faire une intervention au congrès du SEM, dans l'Indiana, au sujet de la « bi-musicalité » (à l'origine le terme est de lui). Je lui ai répondu: « Je suis d'accord, David, et j'accepte ton titre. Il n'est pas mauvais. Mais je risque de le contester à la fin de mon exposé ». Et je l'ai fait. Bien que le terme soit largement répandu aujourd'hui (une thèse de doctorat a même été écrite sur ce sujet à l'Université de Columbia, il y a quelques années), je pense que très peu de gens ont lu l'exposé original ou bien qu'ils ne se souviennent pas de ses conclusions. Le concept est clair: vous pouvez appliquer la musicalité à n'importe quelle musique, « bi » est donc un préfixe inadéquat. Cela pourrait être « tri » ou « quadri » ou quelque chose d'autre. J'insistais simplement sur le fait que nous parlions réellement de « musicalité », appliquée à autant de traditions qu'on avait le temps d'étudier.

Aujourd'hui, le concept est bien sûr accepté partout dans le monde, par exemple par la nouvelle société internationale «Teaching World Music». Nous avons démontré à UCLA qu'une telle pratique constituait la base de toute recherche fiable en ethnomusicologie.

Aujourd'hui le gamelan est très répandu en Occident. Vous avez été le premier, ou un des premiers, à avoir fondé un gamelan hors de l'Indonésie. Quel souvenir gardez-vous des débuts de cette expérience ?

Lorsque j'étais l'élève de Jaap Kunst, en Hollande, j'ai reçu un jour un coup de fil de l'attaché culturel de l'ambassade américaine me disant: «Il y a, dans mon bureau, une dame hollandaise qui voudrait rencontrer un riche américain.» J'ai ri en me demandant pourquoi il m'avait appelé, j'étais un étudiant très pauvre et je vivais avec une bourse Fulbright. Il a continué: «Elle est née à Java et elle est revenue en Hollande peu avant la seconde guerre mondiale. Elle veut vendre ses bijoux et d'autres objets, dont un petit gamelan javanais. Je lui ai parlé de vous.»

Quelques jours plus tard, je suis allé à La Haye, j'ai acheté le gamelan et je me suis mis à un sérieux régime à base de macaronis et de fromage. La dame m'a fait sentir la responsabilité que j'allais désormais assumer en devenant le nouveau propriétaire du gamelan, en organisant une cérémonie de deux heures avec de l'encens, des prières javanaises et en m'offrant un cadeau de sept kriss *pusaka* (pouvoir magique sacré). Elle m'a dit que j'allais faire des rêves à propos du gamelan et que s'il m'arrivait malheur, il faudrait que je me débarrasse de l'instrument. Elle avait grandi à Java Central, avait étudié la danse depuis sa petite enfance à la cour royale (*kraton*), et avait décidé de se procurer un gamelan et de faire une tournée de danse en Europe, accompagnée de sept musiciens. Mais la guerre avait mis fin à ses projets; le conservateur du musée de La Haye avait caché le gamelan pour éviter que les Nazis ne le fassent fondre pour leurs besoins militaires. Maintenant, nous étions en 1954, elle savait que le moment était venu de s'en séparer.

J'ai ramené le gamelan en Californie, je l'ai baptisé *Udan Mas* (Pluie d'or) et j'ai formé un groupe de musiciens: un an plus tard, nous jouions devant le président Soekarno et ses soixante ministres en visite officielle aux Etats-Unis. Il est bon de savoir que c'est une hollandaise, née à Java, qui est à l'origine de la pratique musicale en ethnomusicologie, en Amérique et dans le monde entier. Ça valait la peine de se mettre au régime macaronis et fromage !

Que pensez-vous des récents développements des groupes de gamelan en Occident ? On trouve non seulement des groupes qui jouent des pièces traditionnelles, mais aussi d'autres qui combinent la tradition avec de nouvelles compositions, sous l'influence de la nouvelle musique créée à Java et à Bali.

Là on pourrait commencer un livre, Giovanni ! Le développement rapide de l'intérêt pour le jeu du gamelan est remarquable, il existe plus de deux cents groupes en activité aux Etats-Unis. Harold Powers a noté, il y a quelques années,

que le gamelan facilitait la participation de personnes ayant différents niveaux de compétence, il était par conséquent un excellent moyen pour introduire dans l'enseignement une musique autre que celle de la tradition artistique européenne. J'avoue que certains développements du gamelan m'inquiètent; mais, d'un autre côté, les *motivations* des individus et des groupes sont très variables. Les expériences avec le gamelan sont courantes dans le monde, y compris à Java et à Bali; à mon avis, un grand nombre d'entre elles ne sont pas fondées esthétiquement. Je me console avec l'idée qu'en Indonésie, et nulle part ailleurs, la tradition se trouve entre les mains de ses créateurs; les développements sont souvent malencontreux, spécialement ceux qui découlent de contacts superficiels avec l'Occident. Peut-être pourrait-on excuser certaines de ces productions à cause de leur origine autochtone. Mais les développements internationaux dans le sens inverse sont aussi répandus. Il me semble qu'ils ne sont pas facilement justifiables.

Vous avez mené l'essentiel de votre travail de terrain en Indonésie (Java et Bali) mais aussi en Afrique et à Hawaii. Pourriez-vous nous parler de vos expériences de terrain.

En considérant ma longue carrière passée, je crois que les souvenirs qui restent les mieux ancrés dans ma mémoire sont certaines expériences d'ordre personnel que j'ai eues sur le terrain, mais que je ne publierai probablement jamais à cause de leur caractère trop personnel et intime. Je pense par exemple au jour où Hazel et moi sommes devenus chacun membres de la tribu des Fanti, au Ghana, lors d'une cérémonie commémorative en l'honneur du fils d'un souverain. Je ne vais pas tout raconter ici, mais je n'oublierai jamais la petite reine-mère des Fanti qui mesurait 1,50m et qui avait des yeux merveilleusement expressifs. Pendant toute la durée de la cérémonie, notre seule façon de communiquer était de nous regarder dans les yeux. C'est un événement que je n'oublierai jamais.

A Hawaii, j'ai bien connu plusieurs des fameuses Tantes (la société hawaïenne est matriarcale). L'une d'elles était une mystique, une autre était une intellectuelle, dépositaire d'anciennes traditions, une autre encore était une musicienne très spéciale, une chanteuse qui avait beaucoup de *mana*. J'ai appris beaucoup de choses de ces femmes, certaines étaient sacrées aux yeux des quelques Hawaïens qui en étaient conscients, d'autres étaient très personnelles, je ne les publierai jamais, mais jamais non plus je ne les oublierai.

Je crois que ces expériences exemplaires révèlent les aspects les plus vivants du processus d'apprentissage; elles sont des lumières, apportées par la recherche, qui informent le chercheur mieux que n'importe quoi d'autre. Elles donnent un sens profond à la musique, à la danse, à la littérature, à la poésie, au rituel et à la religion. Elles constituent les valeurs intrinsèques des témoignages qui m'ont été révélés pendant mon travail sur le terrain, à Bali, à Java, en Afrique et à Hawaii. Même si un jour l'idée d'écrire un livre à ce sujet devenait une réalité, je ne publierais jamais ces souvenirs du terrain, que je garde comme un trésor dans ma mémoire.

Fig. 2 : Discussion avec Mampoma, Honolulu, 1981, congrès de l'IFMC .
Photo : Folklore Film, Drottninggat, 85, 2 tr. 08-20 75 04, S-III 60, Stockholm, Suède.

Y a-t-il, à Bali et à Java, des maîtres de musique dont vous vous souveniez avec affection et respect ?

Oui vos questions vont bientôt éveiller le désir d'écrire un livre ! Je dirai seulement que j'ai connu beaucoup de maîtres dont j'estime profondément l'amitié et la générosité. Si je n'en cite ici que quelques uns, c'est par souci de concision. Le regretté Pak Pantjopangrawit était un grand joueur de *rebab* et de *gender*, spécialement de *rebab*. Ses improvisations étaient considérées par tous ceux qui ont eu le privilège de l'entendre comme un sommet dans l'art de l'improvisation imaginative javanaise. Je me souviens de lui avec amour, comme de mon maître et ami intime. Le maître de cérémonies au palais du Sultan à Jogya et directeur du gamelan de la cour royale, K.R.T. Madukusuma, auquel j'ai dédié le deuxième volume *Legacy of the Roaring Sea* (1984) de ma trilogie, *The Evolution of Javanese Gamelan*, a été le fidèle compagnon de beaucoup de mes recherches sur le terrain, en 1957-58, et une constante source d'inspiration comme gardien du flambeau de la tradition javanaise. Je mentionnerai encore une troisième personne, Pak Tjokro, qui était incontestablement le maître javanais le plus dévoué que j'ai connu ; il a longtemps enseigné à l'Institut des Sciences Humaines de Californie, avant de se retirer à Java où il a maintenant plus de 80 ans. Je lui ai dédié mon troisième volume, *Paragon of the Roaring Sea* (1988). Sa patience, son enseignement et son amitié constituent les biens les plus précieux de mes études de musique javanaise, depuis notre première rencontre à la RRI (Radio de la République Indonésienne), en janvier 1957. Je me limite à trois noms, je pourrais en citer dix fois plus !

Je me souviens d'une phrase de Kunst que vous m'avez une fois rapportée et qui reste depuis ancrée dans mon esprit. Kunst disait qu'en apprenant la langue de la culture dont on étudiait la musique il fallait en premier apprendre à dire : « êtes-vous fatigué ? » Quelle est pour vous l'importance des relations personnelles que l'on établit avec les musiciens pendant la recherche sur le terrain ? Avez-vous des suggestions à faire aux étudiants qui commencent leur travail de terrain ?

Cette phrase simple, recommandée par Kunst, contient implicitement la réponse à votre question. Je voudrais rappeler à tous ceux qui envisagent de faire des recherches sur le terrain que notre succès relatif dépend en définitive de l'amitié, de la patience, de l'intérêt, de la compréhension, de l'estime et de la chaleur que nous accordent les personnes avec lesquelles nous avons le privilège de former des liens personnels étroits. On a dit que j'étais farouchement opposé à l'emploi du mot « informateur » pour désigner ces personnes, parce que, littéralement, la signification de ce terme se limite à une méthodologie pratique en linguistique. La personne avec laquelle l'ethnomusicologue travaille, crée des liens d'amitié et parfois même d'amour, est *avant tout* un être humain, avec toute la force et la faiblesse que ce mot suggère, un musicien, un danseur, un conteur, une personnalité religieuse, quelqu'un doté spécialement de *mana* (pouvoir magique et force morale). Un informateur ? Oui, les informateurs aussi se fatiguent, parce qu'ils

sont avant tout des être humains. Si l'on conserve précieusement l'équation humaine comme hypothèse de départ du travail sur le terrain, «êtes-vous fatigué?» révèle ce début d'intérêt qui présage une relation personnelle durable.

Les questions qui relèvent de l'ethnomusicologie appliquée sont, elles aussi, en rapport avec la recherche sur le terrain. L'ethnomusicologue est souvent confronté, sur le terrain, à des problèmes spécifiques qu'il est appelé à résoudre. Dans votre article «Effects of Medieval Technology», vous racontez votre tentative de faire revivre les grands gongs à Java. D'après votre expérience de terrain, que devront être, selon vous, le rôle et l'attitude des ethnomusicologues dans ce genre de situations?

Votre question découle logiquement de la question précédente. Si en tant que chercheur, vous êtes mû par le désir sincère de vous faire des amis sur le terrain et non pas seulement d'identifier des «informateurs», vous vous sentirez alors prêt à aider vos nouveaux amis du mieux que vous pourrez. L'histoire de faire revivre le grand gong avait commencé bien avant que je n'arrive à Java. La triste déclaration de Kunst, qui constatait dans une note additionnelle à son livre *Music in Java* (2e éd.) que l'art de fabriquer le grand gong était perdu, m'avait frappé comme une perte personnelle. Je me sentais préparé, par la lecture d'une étude de la fin du XIXe siècle, et déterminé, malgré les réactions toujours négatives suscitées par mes premières tentatives à Java, à le voir restauré. Mon sentiment était si fort que j'osais m'opposer à mes amis javanais qui prétendaient que cela ne pourrait pas se faire. Je me sentais engagé et très déterminé. Naturellement, nous avons tous été ravis lorsque ces deux années de persévérance ont porté leur fruit.

Mais, mis à part le domaine de la musique et des arts qui lui sont liés, l'ethnomusicologue peut aussi aider de diverses manières ses amis sur le terrain. Il m'est arrivé une histoire dont je n'ai jamais parlé dans mes publications, chez les Sundanais de l'ouest de Java qui m'avaient invité à visiter une station expérimentale d'agricultutre non loin de Bandung. Ils avaient des difficultés à faire pousser du raisin qui devenait trop acide; ils m'ont demandé de rester quelques jours chez eux pour leur donner des conseils à ce sujet. Apparemment quelqu'un avait dû remarquer, à Jakarta, que j'avais publié quatre articles dans le domaine de l'agriculture et espérait que je pourrais les aider. Je pense que je l'ai fait, en leur expliquant simplement, après avoir goûté la grappe de raisin la plus grande et la plus acide de ma vie, qu'il pleuvait beaucoup trop dans la région de Bandung. Je leur ai conseillé d'abandonner la vigne et d'essayer une autre culture. Il l'ont fait!

Dans le *Harvard Dictionary of Music*, vous avez donné une définition de l'ethnomusicologie qui a été, et qui reste toujours, une référence: «L'ethnomusicologie est une approche à l'étude de toute musique, non seulement pour elle-même, mais aussi en relation avec son contexte culturel». Est-ce que vous êtes toujours d'accord avec cette définition? Sinon, quel changement souhaiteriez-vous y apporter?

Je me souviens de la définition. Elle a été approuvée par l'examen minutieux de Charles Seeger et elle reste toujours valable. N'importe quelle définition, réduite à une seule phrase, omet nécessairement beaucoup de choses.

Comme je dispose ici de plus de place qu'une seule phrase, j'aimerais souligner à quel point il est essentiel de tenir compte des systèmes de valeurs. Les valeurs établies par la société donnent un sens à la musique et aux arts apparentés et sont en même temps profondément gravées dans l'identité des individus d'âges et de comportements divers. Bien entendu, le terme de «valeurs» est inclus dans l'expression «contexte culturel». Mais trop souvent (je pense ici aux avertissements donnés par Seeger), le chercheur limite ses efforts à l'accumulation des faits, en oubliant, ou en ignorant intentionnellement, le truisme qui veut que les faits soient inséparables des valeurs qu'ils représentent. Il faut apprendre très attentivement auprès des dépositaires de la tradition tout ce que l'on peut connaître sur les valeurs que la tradition transmet aux personnes et aux groupes vivant au sein d'une société. Il ne faut pas négliger les *valeurs* parce qu'on est impatient d'accumuler les faits. Un «fait» ne signifie pas grand-chose si l'on ne reconnaît pas consciemment la valeur qui lui est corrélative.

On devrait étendre la définition de façon à ce qu'elle englobe une prise de conscience de l'existence d'une sagesse qui est, en tout cas dans sa manière de s'exprimer, propre à chaque société. J'ai trouvé, à Java, à Bali, en Afrique et à Hawaii, des mots et des phrases qui n'appartiennent qu'à leurs langues respectives. Ils symbolisent des concepts qui non seulement ne peuvent pas être traduits dans un autre idiome, mais n'existent peut-être même pas dans des termes approximatifs dans une autre culture.

Pour expliquer un dernier point concernant les définitions en une seule phrase, je dirai quelques mots sur un mode de pensée qui a guidé mes recherches pendant ces vingt-cinq dernières années. J'ai repoussé le moment de parler du mode de pensée jusqu'à la publication de *The Ethnomusicologist* (1971) où j'ai introduit le terme d' «indicibles» (*untalkables*). C'est seulement en 1989 que je me suis aventuré à publier «Music from Galileo to Einstein. A Quantum Leap». Ensuite, dans une série d'exposés sur la théorie quantique de la musique (1990 [Berlin], 1991 [Amsterdam], 1992 [Trieste], 1993 [Calella]), j'ai tâché d'expliquer un peu plus ce mode de pensée dans la recherche. Je l'appelle un «mode de pensée» parce qu'il attire l'attention sur les innombrables facettes de la musique, des arts qui lui sont apparentés et des sociétés qui les ont engendrés et qui ont longtemps été ignorés, par manque de sensibilité ou à cause d'une conviction erronée qui ne leur accordait aucune importance. Je crois qu'il faudrait éventuellement résumer ma définition en une seule phrase, de manière à attirer l'attention sur le fait que la Théorie quantique de la Musique (TQM), comme l'ont surnommée «les Six», est un mode de pensée fondamental pour tout ethnomusicologue sérieux.

On vous a souvent opposé à Alan Merriam pour votre différence d'approche dans vos recherches ethnomusicologiques. Quelles étaient les causes de vos différends ?

Je voudrais dire pour commencer que les soi-disant désaccords entre Merriam et moi étaient souvent exagérés et utilisés à mauvais escient par des personnes qui souhaitaient brouiller les ethnomusicologues ayant une formation anthropologique et ceux qui étaient au départ des musicologues. Je pense que nous avons prouvé notre respect mutuel pour un savoir acquis par des approches différentes lorsque Alan m'a invité à enseigner pendant une année, en 1977-78, à l'université d'Indiana. La différence fondamentale entre nos approches résidait dans le fait qu'Alan considérait « l'homme » comme son sujet et la musique comme un facteur essentiel pouvant fournir des informations uniques sur ce sujet. Tandis que, pour moi, la musique constituait le sujet et je considérais les systèmes de valeurs de l'homme comme étant essentiels à la compréhension complète de ce sujet.

La principale différence d'approche était ma foi inébranlable dans le fait que le chercheur devait devenir l'interprète de la musique et de la danse qu'il étudiait et qu'une approche pratique, « en mettant la main à la pâte », était essentielle pour que la recherche soit fiable. Alan estimait qu'il n'était pas vraiment utile pour le chercheur de s'investir dans l'interprétation de la musique et de la danse étudiées. Il a quand même reconnu, dans un débat organisé par le directeur de l'Institut de folklore de l'Université d'Indiana en 1978, que cela pouvait avoir une valeur « limitée ».

La deuxième différence d'approche concernait notre façon d'envisager les publications du passé sur un sujet donné. Je les ai toujours regardées avec un respect critique, reconnaissant qu'elles constituaient un aspect indispensable de la recherche. Mais les recherches qui m'intéressaient ont été pour la plupart (il y a bien sûr des exceptions) tournées vers l'avenir. Je m'intéressais aux écrits scientifiques du passé, mais j'étais cependant convaincu qu'ils dataient d'une époque antérieure et dépassée en ce qui concerne l'attitude scientifique (la fin du colonialisme) et philosophique (nous pouvons apprendre de toutes les sociétés).

Alan respectait beaucoup la science du passé et il avait raison. Mais en lisant par exemple *The Anthropology of Music*, je trouve qu'il n'était pas assez attentif aux temps qui changent et que le lecteur risque d'être ainsi tenté de charrier ces théories et méthodes au présent et à l'avenir. Dans ce livre, il passe longtemps en revue la théorie anthropologique des cinquante dernières années, ce qui a bien entendu une valeur indiscutable. Mon approche, par exemple dans *The Ethnomusicologist*, concernait au contraire la théorie actuelle et ses implications dans la recherche future. J'ai souvent pensé que si nous avions collaboré, Alan et moi, dans la recherche d'un même sujet, nous aurions produit à nous deux quelque chose de vraiment exceptionnel.

Dans les années 1960, vous avez collaboré avec Seeger au projet d'un Mélograph. Depuis, vous vous êtes constamment intéressé aux aspects du son dans la musique, en étant particulièrement attentif aux éléments du son qui dépassent les paramètres conventionnels.

Nous avons élaboré ensemble, Charles Seeger et moi, le plan du Modèle B du Mélograph de Seeger. Lorsque nous l'avons fini, je lui ai dit: « Charles, nous

avons omis l'aspect le plus important du son musical, le spectre partiel, la vraie «qualité du son»». Par la suite, nous avons cherché pendant plusieurs années à trouver des fonds pour construire le Modèle C, à savoir 5 000 dollars pour l'étude de faisabilité et 125 000 dollars pour la fabrication. C'était beaucoup d'argent au début des années soixante, et ça l'est toujours encore ! Ce Mélograph a permis de nombreuses thèses et mémoires ainsi que des projets de recherche indépendants.

Grâce aux leçons de cette période, nous avons pu améliorer notre équipement de laboratoire et nous l'avons développé à l'Université du Maryland, Comté de Baltimore (UMBC), pendant une douzaine d'années, à partir de 1981. Il y a dix ou douze ans, vous vous souvenez, l'Université John Hopkins nous a envoyé un médecin, le docteur James Bosma, spécialiste des «sons des cris de bébé», qui a pu sauver des vies grâce à des sonogrammes plutôt limités. John Hopkins avait recommandé notre laboratoire comme étant le plus développé de cette partie du pays. Plusieurs d'entre vous ont travaillé avec succès avec le docteur Bosma, et les recherches qu'il mène à l'heure actuelle avec Frank Vice ont obtenu des résultats étonnants, qui dépassent de loin mes compétences.

Au début de notre entretien, vous avez dit que ce qui vous avait le plus fasciné était le «son» de la musique javanaise. Depuis ce moment, la recherche sur le son a suscité chez vous un vif intérêt. D'après vous, quelles sont les questions les plus intéressantes que vous vous êtes posées au sujet du son javanais et balinais pendant votre carrière, quelles en sont les réponses et quelles sont les questions qui restent encore sans réponse ?

Les bons musiciens de Java et de Bali reconnaissent immédiatement le *son* de tel ou tel gamelan célèbre, qu'ils distinguent aisément de tous les autres. Comment font-ils ? Après tout, nous pourrions supposer que le son du bronze frappé (il existe seulement trois différentes qualités reconnues de bronze utilisées pour le gamelan) est le même d'un gamelan à l'autre. Ce n'est pas vrai ! L'alliage particulier de l'étain, du cuivre et d'infimes quantités d'or ou d'argent, l'âge des lames et des gongs, la quantité de «travail» (jeu) qu'il a subie, le processus d'accordage, l'échelle d'intervalles qu'il représente, la proportion d'étirement et de compression des octaves, l'*ombak* ou battement (dans les ensembles balinais et dans les vieux ensembles de Java) entre lames de même hauteur, l'*angkep-angkepan* (voir mon récent article sur le sujet): ce sont là quelques unes des variables qui me viennent à l'esprit. Par conséquent, lorsque j'ai dit que ce qui me fascinait était le *son* du gamelan, je me réferais à la remarquable individualité du son de chaque gamelan. Au début, n'ayant connu que la musique occidentale, je n'étais pas conscient de toutes ces infimes différences, mais je les ai entendues ! Et je les entends de mieux en mieux !

Il faut ajouter à ces caractères l'individualité des ensembles humains jouant du gamelan. Leur façon particulière de produire le son du bronze frappé est une autre variable. Il y a longtemps, nous avions à UCLA, dans mon petit gamelan javanais *Udan Mas*, un jeune étudiant diplômé en droit international qui jouait

du *kethuk*. Comme vous savez, cet instrument est un petit gong avec une bosse centrale, qui rend un son étouffé lorsqu'on le frappe avec le *tabuh*. On pourrait présumer hâtivement que son registre sonore est nul. Il n'en est rien ! Pendant six mois, Niel a fait des expériences pour découvrir *avec précision* l'endroit de la bosse qui devait être frappé, la technique de frappe, la position dans laquelle l'instrument doit être suspendu sur des cordes croisées dans son support, pour produire ce qu'il estimait être le meilleur son. Bon, si un tel instrument a potentiellement autant de variables, imaginez combien de variables existent dans des instruments comme les trois tailles du *bonang* ou les deux tailles du *gender* ou du *slenthem*, dans des tambours *kendang*, dans le *rebab* (vièle) ou le gong *agung* (le plus grand gong)! Le son du gamelan ? Quelle riche expérience, si l'on sait vraiment en comprendre les potentialités !

Vous avez mentionné tout à l'heure le terme d' «indicibles» (*untalkables*), que vous avez déjà employé dans *The Ethnomusicologist* (1971). Qu'est-ce que cela signifie ?

Je crois qu'une bonne partie de ce que j'ai énuméré dans ma dernière réponse pourrait s'intituler: les «indicibles». Mettons nous d'accord: le terme, tel que je l'emploie, n'a rien d'absolu ou d'exclusif. Par exemple un certain nombre d'indicibles que j'avais essayé de décrire il y a quelques années ont été rendus «visibles», grâce à une série d'améliorations apportées au Mélograph (Model C, Poly «D» et les modèles ultérieurs). En d'autres termes, les «indicibles» sont tous ces aspects, non seulement du son musical mais aussi de la pratique musicale, qui ont de profondes répercussions sur la musique. La plupart d'entre eux n'ont pas été reconnus par la musicologie conventionnelle comme étant particulièrement significatifs, si tant est qu'ils aient jamais été reconnus ! En employant ce terme, j'essaie de diriger l'attention du chercheur vers des facteurs subtils qui déterminent la musique, en tant que son et en tant que pratique. J'espère que nous en serons tous un jour conscients, si nous réussissons une fois à trouver des moyens pour les montrer et les décrire. En un sens, reconnaître les indicibles c'est accepter le vieil adage chinois qui veut que la musique puisse être représentée par un son unique.

Récemment vous avez proposé, dans certains de vos articles, la recherche d'une «Théorie quantique de la musique». Qu'entendez-vous par là ?

Mes deux réponses précédentes répondent implicitement à cette question. Chez moi, l'emploi du terme de «théorie quantique» découle du même esprit que celui qui devait motiver, je crois, les scientifiques des années 1920; c'est-à-dire qu'ils n'étaient d'accord que sur la seule nécessité de poser le principe d'une théorie quantique. Ils cherchaient tous les moyens d'en parler mais ils n'étaient pas sûrs des termes qu'ils devaient employer. Par moment il semble même qu'ils étaient bloqués dans leurs réflexions, mais ils étaient tous d'accord sur un point: il fallait continuer à réfléchir !

Je crois que nous sommes un peu plus avancés que cela dans la théorie quantique de la musique. En répondant à vos deux questions précédentes, j'ai identifié plusieurs aspects de la musique dont on ne tient pas encore compte lorsqu'on étudie une tradition musicale donnée. Pour qu'elle soit pertinente, une théorie quantique de la musique *doit* englober tous ces facteurs et très probablement beaucoup d'autres dont nous ne sommes pas encore conscients. C'est pourquoi je suis persuadé que nous sommes en train de trouver notre chemin. Nous ne pouvons pas, comme on me l'a demandé à Trieste, il y a deux ans, écrire notre formule de la TQM sur un tableau noir. Pourtant il se peut que même cette éventualité se réalise un jour, lorsque nous serons sûrs d'avoir identifié tout ce qui est essentiel à une étude viable de la musique. Je suis optimiste et je crois que nous réussirons à publier quelque chose d'assez avancé pour provoquer au moins la réaction de ceux qui, plus que nous encore, sont perplexes au sujet de ce que nous essayons de faire.

Vous vous êtes intéressé depuis très longtemps à l'improvisation.

Oui et je m'y intéresse toujours. Là encore nous avons affaire à un champ d'étude qui implique très certainement la présence de nombreux indicibles. Mon expérience du jazz, il y a bien des années, était excellente mais s'est avérée bien insuffisante lorsque j'ai commencé à observer les phénomènes liés à l'art de l'»improvisation de groupe» du gamelan javanais. L'improvisation est l'âme même du gamelan javanais mais, contrairement au jazz, elle ne concerne pas un soliste soutenu par un groupe. A Java, 70 % à 80 % des joueurs de gamelan improvisent *simultanément*. Comment réussissent-ils à ne pas provoquer d'anarchie musicale alors qu'ils parlent (musicalement) tous en même temps ? J'ai commencé mes recherches sur le terrain à Java, en 1957-1958, en recueillant des enregistrements spéciaux d'improvisations faites par des professionnels, en étudiant personnellement les techniques vocales et instrumentales, en prenant trois ou quatre leçons de danse par semaine pendant presque deux ans. Ce n'est qu'après avoir réfléchi sur ces matériaux pendant les huit années qui ont suivi qu'une «lumière» intellectuelle s'est enfin allumée et que j'ai compris les bases de l'improvisation de groupe. Les améliorations apportées à la théorie et la publication concrète des résultats n'ont pas eu lieu avant 1988 (Livre III, *Paragon of the Roaring Sea* de ma trilogie *The Evolution of Javanese Gamelan*). Je ne crois pas pouvoir ajouter à cette publication plus que ce dont il a été question tout à l'heure. Il existe certainement, dans le processus de l'improvisation de groupe, des facteurs indicibles que l'on ne pourra jamais étayer par des documents objectifs, par exemple : 1) les effets produits par un improvisateur sur les autres musiciens pendant le concert ; 2) les effets de l'environnement et de l'atmosphère (humidité relative, l'heure du jour et de la nuit, la saison etc.) ; 3) l'état mental et spirituel de chaque personne ; 4) et de l'ensemble des personnes agissant les unes sur les autres, etc., etc. On pourra naturellement objecter que ce sont là pour la plupart des impondérables. J'aimerais faire deux remarques : 1) ils sont indicibles ; 2) individuellement ou collectivement, ils affectent profondément la musique faite au cours d'une improvisation de groupe. J'ajouterai encore autre chose : je garde en moi comme un trésor une

expérience extraordinaire que j'ai eue en jouant de la musique javanaise : la capacité de tenir simultanément des « conversations multi-musicales » avec d'autres improvisateurs. Je ne connais aucune autre tradition musicale où cela soit le cas.

Ces derniers temps, vous participez activement aux réunions du Séminaire européen d'ethnomusicologie (SEEM). Est-ce que vous avez trouvé qu'il y avait des différences d'approche entre l'ethnomusicologie européenne et l'américaine ? Le trouvez-vous encore ?

Je vous répondrai indirectement mais j'essaierai quand même d'être précis. J'ai renoncé, il y a deux ans, à participer à toutes les organisations (AMS, SEM, IMS, ICTM) sauf au SEEM, probablement pour diverses raisons : vision trop étroite (exclusivement consacrée à la tradition classique européenne), trop peu d'intérêt pour la seule musique (exposés consacrés à ce qui entoure la musique, ne considérant pas la musique comme sujet central), géographiquement trop limité, trop politique. On m'objectera rapidement qu'il y a des exceptions individuelles dans chaque association ; je suis le premier à être de cet avis : il y a, Dieu soit loué, des exceptions notables. Mais j'ai finalement décidé que je perdais mon temps en participant à des associations où je ne pouvais admirer que des exceptions. Les membres du SEEM mettent toujours l'accent sur la musique. C'est le sujet auquel je donne la priorité en ethnomusicologie.

En parlant du SEEM, je ne peux m'empêcher de penser à John Blacking. Vous étiez en très bons termes et c'est lui qui vous a invité, la première fois, à participer au SEEM.

Oui, nous étions de très bons amis, John et moi ; chacun de nous admirait les pricipes directeurs de l'autre et reconnaissait leur importance. Je pense que John était avant tout un musicien. Je crois aussi que sa formation anthropologique renforçait sa conviction selon laquelle la musique était importante en elle-même et n'entravait pas le moins du monde son évaluation de la place de la musique chez l'homme. On ne sait généralement pas que je l'ai invité, il y a quelques années, à venir nous rejoindre à l'Institut d'ethnomusicologie à UCLA. Il a accepté à ma grande joie, mais six mois plus tard (il était toujours en Afrique du Sud) des obligations personnelles l'ont empêché de se joindre à nous. Plus tard, nous avons tous deux convenu que la perte avait été réciproque.

Une dernière question : que signifie le titre *Ki* ?

Le titre *Ki* me fait penser à *Pandit*, titre honorifique que les Indiens donnent à leurs maîtres vénérés et à leurs hommes d'Etat. En Indonésie, le terme est réservé, semble-t-il, aux maîtres. J'ai entendu dire que j'étais le seul non Indonésien ayant l'honneur de recevoir ce titre. En général on le traduit par « vénérable » (par exemple *Khjai* (javanais) *Mendung*, le fameux gamelan de UCLA, signifie le « vénérable nuage noir »).

Principales publications de Mantle Hood

HOOD Mantle

1954 *The Nuclear theme as a Determinant of Pathet in Javanese Music*. Groningen: J.B. Wolters.

1959 «The Reliability of Oral Tradition». *Journal of the American Musicological Society* XII: 201-209.
«Indonésienne (Musique)». *Encyclopédie de la Musique Fasquelle* II: 547-550.

1960 «The Challenge of "Bi-musicality"». *Ethnomusicology* IV 2: 55-59.

1961 «The Javanese Rebab». *Hinrichsen's Musical Yearbook*, Proceedings of the First Congress of the Galpin Society, vol. II: 220-226.

1963 «The Enduring Tradition: Music and Theater in Java and Bali» *in* Ruth McVey, ed. *Indonesia*. New Haven: Yale University Press: 438-560.

1966 «Sléndro and Pélog Redefined». *Selected Reports in Ethnomusicology* I 1:28-47.

1969 «Ethnomusicology» *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press: 298-300.

1970 «The Effect of Medieval Technology on Musical Style in the Orient». *Selected Reports in Ethnomusicology* I 3: 147-170.

1971 *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw and Hill
«Aspects of Group Improvisation in the Javanese Gamelan» *in Musics of Asia*. Manila: National Music Council.

1974 «Improvisation in the Stratified Ensembles of Southeast Asia». *Selected Reports in Ethnomusicology* II 2: 25-33.

1980 *Music of the Roaring Sea*. The Evolution of Javanese Gamelan. Book I. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
«Indonesia». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed. IX: 167-173;215-220.
«Southeast Asia». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed. XVII: 762-767.

1982 *The Ethnomusicologist*. New Edition. Kent, Ohio: Kent State University Press.

1983 «Musical Ornementation as History: the Hawaiian Steel Guitar». *Yearbook for Traditional Music* 15:141-148.

1984 *Legacy of the Roaring Sea*. The Evolution of the Javanese Gamelan. Book II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

1988 *Paragon of the Roaring Sea*. The Evolution of the Javanese Gamelan. Book III. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

1989 «Music from Galileo to Einstein-A Quantum Leap». *Progress Reports in Ethnomusicology* II 3.
«L'arte della composizione e dell'improvvisazione nella musica tradizionale giavanese» *in* Diego Carpitella, ed. *Ethnomusicologica*. Siena: Accademia Musicale Chigiana: 91-106.

1990 «Balinese Gamelan Semar Pegulingan. The Modal System». *Progress Reports in Ethnomusicology* III 2.
«The Quantum Theory of Music». *European Seminar in Ethnomusicology VII*, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation: 273-277.

1992 «Voiceprints *in* Omani Traditional Music» *in African Musicology: Current Trends*, a Festschrift for J.H.Nketia, vol II. Los Angeles: University of California Press: 191-244.

1993a «The Untalkables of Music». *EM annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia* I: 137-142.

1993b «Stratification polyphonique dans les musiques d'Asie du Sud-Est». *Cahiers de musiques traditionnelles* 6: Polyphonies: 3-10.

1995 «Angkep-angkepan» *in* Dehoux Vincent, Suzanne Fürniss, Sylvie le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière, Frédéric Voisin, eds, *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines*: 321-336. Paris: SELAF; Louvain: Peeters.

HARRISON Frank, HOOD Mantle et PALISCA Claude Victor

1963 *Musicology*. New Jersey: Prentice-Hall

HOOD Mantle et SUSILO Hardja

1967 *Music of the Venerable Dark Cloud*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology. UCLA.

HOOD Mantle et MACEDA José

1972 *Music*. Leiden; Köln: E.J.Brill [Handb. der Orientalistik 6]

RENCONTRE AVEC DEUX MUSICIENS TRADITIONNELS BRETONS
Christian Anneix et Jean Baron

Yves Defrance

Les musiciens traditionnels professionnels européens connaissent des destinées diverses: réputation locale confidentielle, militantisme régional, urbanisation, exode sud-nord ou est-ouest, show business, groupes folkloriques, tournées internationales, etc. Certains rompent totalement avec leur milieu ou leur esthétique d'origine; d'autres s'investissent dans une action de sauvegarde en profondeur (enseignement, édition, animations diverses, etc.). En Bretagne, ils sont encore plusieurs dizaines à vivre de leur musique. Réalisé en 1994, cet entretien provient d'une rencontre avec Christian Anneix, qui sonne le biniou en compagnie du joueur de bombarde Jean Baron depuis 1973. Il évoque ici plus de vingt ans de cette vie de musiciens traditionnels professionnels en « couple ».

Y.D.

Comment peut-on être musicien traditionnel aujourd'hui ?

Christian Anneix: Il y a deux façons de l'être: soit on continue d'être sonneur comme dans le passé, c'est-à-dire en allant de temps en temps jouer dans un *fest-noz* de sa région, soit on s'y consacre totalement et on passe de l'état de sonneur à celui de musicien professionnel. Dans la première hypothèse, on travaille par ailleurs, avec la chance, en France, d'obtenir le statut d'intermittant du spectacle, sans quoi il serait vraiment très difficile de vivre de la musique. Et à partir de là, on va pouvoir travailler son instrument plus en profondeur et essayer d'en exploiter les multiples ressources, dans les expressions les plus variées. Si on prend notre cas personnel, outre le fait de jouer en couple traditionnel, nous avons participé à des groupes comme La Godinette ou l'ensemble Gwenva pour animer les *festou noz*. Nous donnions ainsi plus de concerts, dans des groupes uniquement accoustiques combinant les instruments principaux de Bretagne, c'est-à-dire l'accordéon et le violon pour la Haute-Bretagne, le biniou et la bombarde pour la Basse-Bretagne. Nous pouvions donc faire de la musique des différents terroirs de Bretagne et dans toutes les tonalités.

Comment peut-on connaître les musiques de tous les terroirs de Bretagne ?

Ah ! C'est vrai qu'il n'y en a pas beaucoup qui peuvent y prétendre... Nous mêmes, nous ne pouvons pas dire que nous les connaissons vraiment toutes. Disons que nous commençons à en connaître un rayon – ça fait quand même un quart de siècle que ça dure, même plus pour moi. C'est à force de voyager, d'écouter les autres. Il faut toujours être attentif et curieux de ce que font les autres. Il faut bien posséder ce qui existe pour aller de l'avant, pour s'améliorer. Si on s'arrête à la danse, c'est vrai qu'il y a plus de cent quarante danses en Bretagne. Il est évident que nous ne les connaissons pas toutes,... mais presque. Nous avons une bonne formation de base aussi, étant issus de *bagad*[1] et de cercles celtiques. Et je me souviens qu'à l'époque, dans les cercle celtiques il fallait apprendre pratiquement toutes les danses. Et je suis arrivé au Cercle d'Outre-Ille, à Saint-Grégoire (banlieue de Rennes), où on montait des suites chorégraphiques. Ça devenait très intéressant d'enchaîner plein de danses de différents terroirs, et ça nous a permis en même temps de travailler ces enchaînements: partir sur des thèmes, enchaîner sur d'autres. On acquiert ainsi des automatismes qui nous ont très certainement servi par la suite, peut-être sans que nous le sachions, dans notre métier de musiciens.

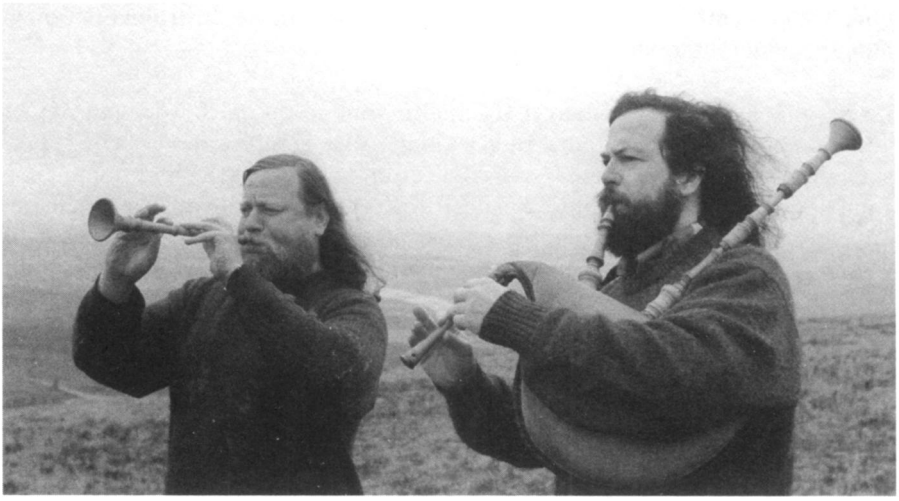
Pour jouer en couple, votre association s'est-elle faite naturellement ? Est-ce la formation commune que vous avez reçue, le fait que vous ayez «grandi» en même temps qui vous a poussé à sonner ensemble ?

Non, c'est le hasard, comme toujours. Il faut savoir que moi, j'ai commencé la cornemuse (écossaise) en 1963 au *bagad* de Rennes, puis je me suis intéressé au *biniou koz*, très exactement avec Rémy Piel, qui a été mon premier compère – je le vois toujours, d'ailleurs – et avec lui on a fait beaucoup de choses, notamment fonder le Cercle d'Outre-Ille, sonner pour ce Cercle, et aussi à Paris... parce qu'il y a eu un intermède parisien. J'ai toujours été avec Rémy. Jean Baron, lui, était danseur au Cercle celtique de Rennes. Il y a eu une dissidence à un moment donné et il est arrivé tout un groupe de danseurs au Cercle celtique d'Outre-Ille où je sévissais avec Rémy Piel. Jean Baron y est donc venu en tant que danseur. Petit à petit, on s'est mis à sonner ensemble lorsque Rémy n'était pas disponible, et aussi parce que nous avions vraiment envie d'aller plus loin.

Qu'est-ce qui vous a donné envie d'aller plus loin, c'est-à-dire de sortir du milieu des groupes folkloriques ?

C'est une bonne base d'être membre d'un *bagad* ou d'un cercle, mais il faut en sortir très vite pour plusieurs raisons. La première c'est les costumes. Et j'avoue que c'est vraiment pas la chose qui m'attire dans la culture bretonne... enfin, je

[1] *Bagad* : ensemble breton de cornemuses, bombardes et tambours inspiré du *pipe band* écossais (n.d.l.r.).



Jean Baron (bombarde) et Christian Anneix (biniou)

ne renie pas tout ce que j'y ai fait par ailleurs. Deuxièmement au niveau musical, travailler pour aller plus loin, c'est tenter de mettre en valeur ces instruments qui avaient une image passéiste, ringarde. Les sonneurs jouaient faux; nous nous sommes donc donné comme point d'honneur de jouer juste. Et tout de suite ça a été le déclic. Et aussi grâce au fait qu'il y avait de très bons luthiers, notamment Jakez Philouze, qui s'y mettait également. Donc c'était dans l'air du temps.

N'y a-t-il pas eu aussi de nouveaux lieux pour jouer? Il fut un temps où, pour sonner de la cornemuse, ou du *biniou koz*, il n'y avait que les cercles et les groupes folkloriques.

...et les *festou noz*, et les bals bretons.

Il y a eu cette vague des années 1970-1980 qui vous a permis d'avoir une autre tribune, d'autres scènes.

Oui, il y a eu d'autres scènes qui se sont ouvertes. Je me souviens qu'en tant que sonneurs de couple (avec un biniou et une bombarde) nous étions invités dans des grands festivals folk en Europe, pour représenter la Bretagne, et uniquement avec un *biniou koz* et une bombarde, ce qui nous paraissait assez surprenant dans un premier temps. Et on s'est aperçu que nous y avions notre place aussi bien que tous les groupes folk de l'époque, et donc tout de suite, la Bretagne a été représentée par ces deux instruments emblématiques. Parallèlement, il y avait déjà des groupes. Je pense à La Mirlitantouille notamment avec qui on a fait pas mal de choses, ou des groupes qui ont eu une démarche peut-être plus folk. Nous, nous étions plus «musique traditionnelle». Et la différence était un peu là.

Quel est l'essentiel de votre répertoire de sonneurs sur des instruments venant d'une société traditionnelle qui n'existe plus ?

La première étape est d'essayer d'acquérir tout ce qu'ont fait les autres: les anciens, sonneurs ou chanteurs. Bien assimiler cela, le transcrire. Ensuite le personnaliser à travers les thèmes, puis délirer un petit peu, vraiment donner son coup de patte; l'étape suivante, c'est celle où nous nous trouvons actuellement, qui consiste à composer des airs, les créer de A à Z, mais tout en restant dans l'esprit traditionnel. Quand les gens ne s'aperçoivent pas qu'il s'agit de compositions nouvelles, c'est qu'on a gagné.

Dans la tradition des sonneurs telle que nous la connaissons, la vie d'un couple ne dure pas toujours aussi longtemps que la vôtre. Les sonneurs s'associaient, se dissociaient. Quel est le secret pour rester aussi fidèle l'un l'autre ? N'y a-t-il pas eu des tentations de divorce ?

Ah ! Ah ! S'il y avait un secret, on le dirait pour qu'il serve à d'autres. Je crois que ce sont des affinités. Il faut avoir un certain nombre de points communs tout en gardant sa propre personnalité. Je sais que nos caractères sont totalement différents. Je crois qu'il faut être très tolérant, et aussi avoir une certaine complicité. Cela paraît une évidence; mais dans les faits, ce n'est pas toujours facile. C'est-à-dire qu'il arrive un moment où on se connaît tellement bien que, sur scène, on devine ce que l'autre va faire. Si, par malheur, et très rarement, il se trompe, l'autre va rattraper tout de suite. On n'a même pas besoin de se regarder pour deviner ce qui va se passer. C'est ça la complicité qui se forge au fil des ans. Alors, je ne sais pas si c'est cela qui sert de ciment pour fidéliser un couple, mais c'est quand même sympa, dans un sens, de pouvoir compter sur l'autre.

Est-ce que cela va au-delà des relations musicales, à travers l'aide réciproque, le soutien financier, moral, matériel peut-être ?

Là, c'est plutôt délicat. Jean vient d'un milieu très difficile. Comme il n'a pas de famille, lorsque nous avons commencé à jouer ensemble, mes parents l'ont accueilli très régulièrement. Quand il était en foyer – c'est encore un hasard ! – j'habitais à cent mètres.

Est-ce que le fait de jouer en couple ne constitue pas une sorte de menotte ?

Je crois justement qu'une de nos forces a été cela, c'est de sortir très rapidement du cadre restreint de la musique en couple. J'en ai pour preuve notre dernière expérience: c'est la création de «Mémoires imaginaires» où, là vraiment, le couple biniou-bombarde explose, sort complètement du carcan qu'on pourrait éventuellemet lui attribuer, et cela c'est une rencontre assez extraordiniare entre différentes formes artistiques, touchant les arts plastiques, la musique électro-acoustique, le monde de la lumière, du chant.

Vous avez déjà eu des occasions de faire autre chose. Je crois que vous jouez d'autres instruments.

Ah ! Oui, bien sûr ! D'ailleurs dans ce spectacle, je commence dans le rôle d'un vieux loup de mer et je joue de l'accordéon diatonique. C'est vrai qu'on est un peu polyinstrumentistes.

Vous avez donc des possibilités d'évasion musicale en dehors de votre spécialité ?

Oui, et cela nous sert dans beaucoup de domaines, notamment dans le cadre d'animations éducatives, lorsqu'on va dans les écoles faire des présentations d'instruments ou des concerts. Moi, je présente la cornemuse en général, le *biniou koz*, l'accordéon diatonique. Jean, lui, joue seul du violon, de la *gajda*[2], de la *veuze*[3], de l'ocarina. On chante tous les deux et quand on reste une heure avec les gamins c'est très diversifié. Si, dans une animation, nous ne présentions que le biniou et la bombarde pendant une heure, les gens se lasseraient assez vite.

N'y a-t-il pas de contradiction entre vos origines géographiques, le pays Rennais, en Haute-Bretagne, et votre spécialité musicale dans des terroirs de Basse-Bretagne ?

On nous a assez reproché d'être des Rennais, des Gallos... et encore aujourd'hui, enfin, il y en a de moins en moins. Mais, c'est vrai que la première fois qu'on a été champions de Bretagne, ça a fait un peu désordre dans le Landerneau breton, le milieu culturel breton. Des gens de Rennes qui ne parlent pas breton, qui ne sont pas imprégnés de la culture rurale traditionnelle, qui viennent de la ville et qui se permettent d'être champions de Bretagne, et d'aller plus loin après ! D'éditer des disques et de faire un certain nombre de choses : ça, ça a choqué ! Bon, on peut le comprendre, mais je crois qu'il faut très vite sortir de ce genre de raisonnement, qui est un peu réducteur.

De nombreux musiciens traditionnels bretons se considèrent, comme vous, porte-parole de la Bretagne et militants pour une culture minoritaire. Ils sont donc engagés de différentes manières. Il fut un temps où ils portaient le costume, d'autres ont appris la langue bretonne... Comment vous situez-vous par rapport à ce mouvement ?

On a porté le costume pendant un certain nombre d'années. Moi, j'ai appris le breton à Rennes, avec Per Denez, pendant plusieurs années. Mais il s'avère que notre environnement n'est pas vraiment adéquat pour poursuivre dans cette voie. Ce qui fait que je ne peux pas dire que je ne connais pas la langue bretonne.

---

[2] *Gajda*: cornemuse à anche simple d'Europe du Sud-Est et d'Asie Mineure (n.d.l.r.).

[3] *Veuze*: grande cornemuse de Bretagne et du marais breton vendéens, dont le bourdon possède une anche simple et le chalumeau une anche double (n.d.l.r.).

Je connais des expressions, un certain nombre de termes. Quand on va en Basse-Bretagne, je comprend ce qu'on me dit, mais je n'arrive pas à tenir une conversation. En revanche, nous nous investissons beaucoup dans le milieu associatif, notamment lorsqu'avec Jean Baron et André Ronceray, nous avons lancé la fête de la musique gallèse en 1976. Ce fut une démarche militante dans la mesure où, en tant que Gallos, nous estimions que toute cette partie haute-bretonne était un peu occultée, voire méprisée, et par le reste de la Bretagne, et par le reste de l'Hexagone. En créant cette fête nous avons provoqué un certain courant, des rencontres. Ce n'est pas par hasard si on a appelé cela le Carrefour de la Galésie, afin que tout le monde vienne y confronter ses expériences et montrer la vitalité de cette Haute-Bretagne, partie intégrante de la Bretagne. Ça, on peut considérer que c'est du militantisme culturel, si l'on veut, mais ce n'est pas du militantisme politique, c'est une autre démarche. Mais je pense qu'il n'y a pas besoin de connaître la langue bretonne ou de porter le costume pour défendre la Bretagne en général, chacun à son niveau, selon ses compétences.

Les sonneurs traditionnels avaient autrefois des aires de jeu assez bien définies, de véritables territoires qu'ils défendaient farouchement. Est-ce encore d'actualité ? Y aurait-il une zone très forte sur laquelle vous exerceriez une sorte de contrôle ?

Oui et non. Lorsque nous avons fêté nos vingt-et-un ans de vie musicale commune, je me suis amusé à faire des cartes de Bretagne, de France et un planisphère avec des petites épingles. On voit qu'il y a effectivement des secteurs géographiques, alors que nous n'en étions pas conscients: pays rennais avec extension sur toute la Haute-Bretagne, forte concentration dans le pays vannetais, ce qui se comprend puisque nous avons été considérés comme spécialistes de la musique vannetaise.

Par quel miracle, n'étant ni Vannetais, ni descendants de Vannetais, êtes-vous devenus le modèle du style vannetais ?

Ça, c'est le hasard des rencontres. D'abord, Jean Baron a été en contact avec Jean-Yves Blanchard et Jakez Philouze, qui étaient des spécialistes vannetais, avec qui il a appris. Ensuite, grâce à des gens qui, comme Guigner Le Hénanff, entre autres, organisaient des fêtes à Pluvigner, des grands repas où on allait et là, on s'imprégnait vraiment du style. Et aussi à travers les instruments qui sont plus graves que dans d'autres terroirs de Bretagne, là on se sentait mieux. Que ce soit au niveau technique ou au niveau de l'oreille, c'est beaucoup plus posé. Il y a aussi le répertoire: les mélodies vannetaises sont vraiment extraordinaires, et ce sont celles que nous ressentons le plus.

Vous parlez des mélodies auxquelles vous avez eu accès, car on se rend compte aujourd'hui que tous les terroirs bretons ont connu un très riche répertoire mélodique, même si c'est en pays vannetais qu'il est resté le plus longtemps accessible.

Oui, et en contact direct. Il ne restait plus qu'à transcrire avec ses propres moyens et sa propre sensibilité. C'est ce qui a fait un peu notre réputation dans un premier temps.

Vous est-il possible de cerner votre public ?

Cela dépend des périodes. Si on se place fin 1994, on retrouve des gens qui étaient face à nous il y a vingt ans ; mais, ce qui est surprenant, c'est que les enfants de ces gens-là sont là et qu'ils viennent nous voir souvent, après un *fest-noz* ou après un concert, et nous disent : «Baron-Anneix, on vous connaît très bien, nos parents parlaient sans arrêt de vous à la maison ! » Alors, les disques de La Godinette, les chants, ils les connaissent par cœur. D'un côté c'est bien, ça prouve qu'on ne s'est pas trop trompé quand même. De l'autre, on prend un petit coup de vieux aussi. C'est la vie !

Au niveau hexagonal, et dans les autres pays du monde, c'est plutôt un public soit d'initiés, intéressés aux musiques traditionnelles du monde, soit vraiment attachés à la Bretagne et qui nous connaissent donc pour suivre un peu notre vie et nos pérégrinations. Il y a aussi un troisième public qui vient pour découvrir, qui a entendu parler de la Bretagne comme une des cultures les plus riches et les plus variées d'Europe, et qui veut bien le croire, mais qui veut qu'on le lui prouve.

Au fond, le biniou, c'est un peu l'aimant pour attirer le public, et une fois qu'il est là vous lui montrez que la musique en Bretagne peut prendre d'autres formes ?

Voilà ! Nous essayons de montrer les différentes facettes qui constituent la Bretagne. Cela fait très longtemps qu'on a l'impression d'être un peu les ambassadeurs – si le mot n'est pas trop fort – de cette musique. Et on se dit qu'en tant qu'ambassadeurs, il faut être capable de tout faire, pour donner un large éventail et notamment savoir jouer les airs de tous les terroirs de Bretagne – et pas uniquement des danses – ce qui serait pour moi une solution de facilité – mais aussi des marches, des mélodies, et jouer dans des tonalités différentes.

Nous sommes ici dans un contexte hors tradition. N'y a-t-il pas aussi des tentatives de prestations de sonneurs, vos confrères, dans d'autres cadres que le *fest-noz* ou le concert ? Dans les mariages, par exemple ?

Oui, ça nous arrive aussi. A une certaine époque, et même encore maintenant de temps en temps, nous étions invités pour sonner soit à l'église, soit à la sortie de l'église.

Dans l'église même ?

Oui ! Avant, nous étions interdits de séjour. Maintenant on nous accepte. Nous avons d'ailleurs tout un répertoire de cantiques... enfin, on s'adapte aux situations, aux circonstances.

Jean Baron a aussi travaillé avec un organiste...

Oui, il donne des concerts bombarde et orgue avec Michel Ghesquière, et maintenant, il commence à être aussi spécialiste de ce répertoire de musique sacrée. Ça a un peu déteint sur moi...

C'est-à-dire ?

Avec notre groupe Gwenva, nous avons rarement eu l'occasion de jouer dans des noces. On s'est plutôt spécialisé pour donner des concerts dans les chapelles en Bretagne.

Ce sont souvent des lieux d'écoute « naturels ».

C'est cela, sans aucune sonorisation. Et dans ces lieux-là, on inclut un ou deux cantiques.

Parlons un peu du répertoire. Dans un *fest-noz*, il s'agit de danses, plus ou moins en continuité avec la tradition. Qu'en est-il du concert ? Avez-vous un public de concert différent du public de *fest-noz* ?

Oui, je pense. Dès le départ la démarche est différente. Celui qui va à un *fest-noz* s'y rend pour participer activement, pour se remuer, alors que dans un concert on s'assied et on écoute. On apprécie ou non, mais dans le concert, nous essayons de suivre un fil conducteur, qui permette d'avancer et de découvrir les différentes facettes de notre musique. Je pense que la démarche est différente au niveau du public. Quand on va au concert, c'est déjà plus cher, en général. Je ne sais pas si c'est un critère, mais les gens sont plus exigeants, ils vont vraiment écouter de la musique. Dans un concert, on ne pardonne pas l'erreur, alors qu'à un *fest-noz*, si on « se plante » un petit peu, ça va passer, dans la mesure où le rythme est respecté.

On vous demandera peut-être autre chose que de bien jouer ?

C'est juste. De toute façon le sonneur en *fest-noz* a toujours été un animateur et un lien entre les différentes composantes de la population.

Y-a-t-il de la place pour les jeunes sonneurs qui souhaitent devenir professionnels ?

Il y a de nombreux jeunes sonneurs actuellement en Bretagne. Alors maintenant, savoir s'ils vont franchir le pas et devenir professionnels, c'est un choix personnel. Je sais que cela tente déjà certains. Nous avons parfois l'occasion de les rencontrer et d'en discuter. Ce qu'il faut savoir c'est qu'en Bretagne, il y a déjà de nombreux musiciens professionnels dans le domaine de la musique traditionnelle. Je

crois que deux tiers des professionnels en France sont basés en Bretagne, tous instruments confondus. Donc les places vont être de plus en plus chères, et il sera plus difficile de se faire son trou. Mais je pense que, si on a vraiment envie de jouer cette musique, de la faire progresser, il faut franchir le pas et ensuite, il faut se donner les moyens de réussir, de personnaliser à sa démarche, comme certains le font en Bretagne.

Vous semblez avoir exploité au maximum les possibilités qu'offre le couple biniou-bombarde. Est-ce que l'avenir serait de perfectionner les instruments ?

Les instruments, on les perfectionne toujours. Les anches aussi. On travaille sur des anches en plastique. On essaie de trouver ce qu'il y a de mieux. On peut toujours tendre vers la perfection, sachant qu'elle n'existe pas. Je ne sais pas si la musique de couple sera vraiment aboutie à 100% un jour ou l'autre, mais on se dit qu'il est vrai que cela sera difficile de faire beaucoup mieux. Je ne vois pas ce que l'on pourrait faire d'autre. Mais c'est ce que nous nous disons depuis vingt ans. A chaque fois, on s'est rendu compte qu'on pouvait faire autre chose et qu'on franchissait une autre étape.

Quelles sont vos possibilités d'ouverture vers les musiques du XXIe siècle ? Y a-t-il un domaine dans lequel vous vous sentez bien et qui vous permette de vous ressourcer : classique, jazz, variété, rock, folk, musiques tradionnelles du monde, etc.?

Par essence, nous nous intéressons à toutes les musiques du monde, quels que soient leur pays ou leur continent d'origine. Nous écoutons beaucoup ce genre du musique. Et à travers nos voyages, nous avons l'occasion d'en découvrir et d'en apprécier.

Justement, il y a beaucoup de sonneurs bretons qui ont épisodiquement quitté la Bretagne au XIXe et surtout au XXe siècle, mais il y en a peu qui ont voyagé en d'autres continents.

C'est vrai que nous avons eu plusieurs fois des chances extraordinaires. Mais, parfois, on l'apprécie seulement après coup. Sur le moment, on trouve ça naturel (rires). Souvent, au retour, on se dit : «Tiens, on a encore vécu une expérience hors du commun ! »

Quelles sont les rencontres qui vous ont le plus marqués ?

C'est l'Inde, bien évidemment, puisque c'est le choc de civilisations totalement différentes. Et on a quand même joué avec des musiciens, ensemble, à différentes occasions, et ça s'est passé d'une manière extraordinaire. Il n'y avait plus l'obstacle de la langue, des tonalités. Je ne sais pas. On s'arrangeait, ça roulait, quoi ! Dans le Maghreb, c'est pareil. Au Maroc, je me souviens une fois à Marrakech, on a appris un de leurs « tubes » et on s'est tous mis à jouer ensemble. C'est un

peu aussi le rôle des musiques traditionnelles dans le monde... Enfin, ça serait trop long de raconter tous nos voyages, tous les pays. Mais pour en revenir à la question, nous apprécions aussi d'autres formes musicales. La musique classique, nous en avons eu des expériences en jouant dans la « Cantate du Bout du monde » de Jef Le Penven. Là où nous serions plus réticents, c'est par rapport à la *world music*. Nous avons fait une expérience en enregistrant avec un groupe de l'île de la Réunion: ils voulaient du biniou et de la bombarde... Nous avons joué trois ou quatre morceaux sur leur disque. Le seul problème, c'est que nous ne les avons jamais rencontrés. Nous sommes allés enregistrer seuls en studio, Jean et moi. Nous ne les connaissions que par bande magnétique interposée. Donc nous sommes venus nous greffer dessus; et c'est évidemment dommage qu'il n'y ait pas eu ce contact humain, ces relations personnelles qui sont un peu le socle de toute musique vivante. Le résultat n'est pas mal sur le plan artistique, mais au niveau humain... c'est une terrible frustration!

En dehors de cette expérience, humainement malheureuse, vous connaissez des musiciens bretons qui explorent cette voie. Que cherchent-ils ? Un nouveau public?

Peut-être, oui, élargir leur auditoire. Mais je crois qu'il faut rester vigilant et ne pas partir dans toutes les directions sous prétexte de « faire moderne », de vouloir décrocher des contrats à tout prix. En tant que professionnel, c'est humain, ça se comprend, mais on peut aussi se perdre et se brûler les ailes. Il faut toujours rester les pieds sur terre.

Discographie de Jean Baron et Christian Anneix

Musique de couple biniou-bombarde

BARON, ANNEIX
Bombarde et biniou koz, vol. 2. 33t Arfolk, SB 369.
Danses de Bretagne. CD, Kelba Musique, KMCD 07, 1988 (paru aussi en 33t. et K7)
Dañsal e Breiz. CD, Kelba Musique, KMCD 41,1992.
Tonioù Bastian ar Soner. CD, Association des Bretons en Anjou, 70.431, 1993.

BARON-ANNEIX, LE MEUR-TOUTOUS
Bombarde et biniou koz. 33t, Arfolk, SB 357, 1975.

BARON, ANNEIX, L'HYVER
Bombarde, biniou koz et tambour, vol. 1. 33t., Arion, ARN 33580, 1981.
Bombarde, biniou koz et tambour, vol. 2. 33t., Arion, ARN 33692, 1982.

Participations et compilations

Etreamb ni bambocherion. 33t., BAS 307 (une suite sonnée par Baron-Anneix)
40e anniversaire de B.A.S. Assemblée de sonneurs. Compilation 33t., Bodadeg ar Sonerion, Rikou Soner, RS BAS 309, 1984 (un air)
Chants, danses et mélodies de Bretagne, Compilation 33t., Arfolk, SB 40S/406 (un air)

Les musiques de Bretagne. The sounds of Brittany. Compilation CD, Kelba musique, KMCD 19, 1991 (un air)
Musique du monde. Music from the world. Compilation CD Kelba, Buda, ADE 670 (un air)
Bogue d'or 1990. K7-livret, Dastum et Groupement culturel breton des pays de Vilaine, DAS-117, 1991. Coll. «Chanteurs et musiciens de Bretagne», N° 7 (un air)
Monterfil en fête. K7, Carrefour de la Gallésie, FIL 01K, 1993 (un air)
Quand les Bretons passent à table. CD, Dastum, DAS-121, 1994. Coll. «Tradition vivante de Bretagne», N° 2 (un air)

Groupes

La Godinette, vol. 1. *Chants et danses de Bretagne*. 33t, Arfolk, SB 37S.
La Godinette, vol. 2. *Le Jeune fou et le vieux singe*. 33t., Arfolk, SB 415.
Ensemble Gwenva, vol.1. *Musiques traditionnelles de Bretagne*. 33t, Kelba Musique, RSK 190.
Ensemble Gwenva, vol. 2. *Le paradis des Celtes*. CD, Auvidis, B 6763.
Voyage musical. Musical Journey. Compilation CD, Auvidis, B 6790 (un air par Gwenva)
Zizkakan. CD, Polygram, 514 974-2 (métissage musical avec un groupe réunionais)
La Godinette. *C'est entre nous les jeunes filles*. CD, Disker, GRI 190482, 1994. Coll. «Musiques celtiques».

Prestations séparées Anneix ou Baron...

Accordéon diatonique en Haute-Bretagne. 33t., Kelba Musique, Rikou Soner, RS 18S, 1982 (trois airs à l'accordéon par Ch. Anneix)
Jean Baron et Michel Ghesquière. *Bombarde, ocarina et orgue*, vol. 1. 33t., Arion, ARN 33S91,1980.
Assemblées gallèses de Brocéliande, N° 3. K7, Les amis du parler gallo, 1981, sans ref. (participation de Jean Baron, veuze)
Jean Baron et Michel Ghesquière. *Bombarde, ocarina et orgue en pays gallo*, vol. 2. 33t., Arion, ARN 33697, 1982.
Contes et musiques de Brocéliande. 33t, Arfolk, SB 399, 1982 (participation de Jean Baron, plusieurs airs)
Vent d'ouest, le chant d'un monde. 33t., Arion, ARN 34776, 198S. (un air bombarde et orgue par Baron-Ghesquière)
Jean Baron et Michel Théfaine. *Bombardes et orgues en la chapelle de Kermaria*. K7, La Redoute, BT 90,1990.
Anne Auffret, Jean Baron et Michel Ghesquière. *Musiques sacrées de Bretagne. Sonj*. CD, Kelba Musique, KMCD 17, 1991.

LIVRES

Hugo ZEMP : ***Écoute le bambou qui pleure.*** *Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Îles Salomon).* Textes de 'Irisipau, Warousu, Namohani'ai, Tahuniwapu recueillis et présentés par Hugo Zemp). Paris: Gallimard, 1995. Collection « L'aube des peuples ». 213 p., 51 photographies, cartes.

Le nouveau livre de Hugo Zemp sur les 'Aré'aré de Malaita puise dans le matériel biographique recueilli auprès de quatre interlocuteurs privilégiés qu'il fréquenta sur le terrain, surtout pendant les huit ans qui suivirent sa première visite aux Îles Salomon en 1969. Zemp compte déjà à son actif plus de vingt publications significatives sur les 'Aré'aré : livres, articles, films et enregistrements – sans compter les publications où il traite d'autres peuples des Îles Salomon. Sa production est toujours marquée par une analyse méticuleuse résultant d'une méthode sans faille appliquée à un matériel réuni de façon exemplaire. On peut se demander si ce travailleur acharné s'est jamais accordé un moment de détente... et de sommeil !

L'ethnomusicologie française a rarement présenté des biographies de musiciens. Celles-ci requièrent des techniques de traduction particulières, afin de parvenir à une narration à la fois fluide et pertinente. A ce propos, Zemp attire notre attention (voir p. 24) sur une distinction anthropologique anglo-saxonne entre l'« autobiographie » et le « récit de vie », mais ses références sont encombrées d'écrits américains, sans d'ailleurs qu'il y soit tenu compte d'aucune théorie littéraire actuelle – pas même de celles qu'on a qualifiées de « postmodernistes ». Ceci a une influence sur des questions relatives aux choix de présentation que Zemp a opéré dans son édition. Il a extrait des passages spécifiques d'un corpus de plus de trente heures, transcrit dans des cahiers de quelque quatre mille pages, où les récits personnels des quatre musiciens occupent plus que la moitié. Les narrations publiées occupent cent-cinquante pages, soixante mille mots, car Zemp a aussi condensé ce qu'il a sélectionné. Il a ainsi mis en perspective des noyaux musicaux qui, sans doute, éclaireront ses autres publications concernant les 'Aré'aré et constitueront une source utile de données musico-cognitives, permettant au lecteur de sentir, si l'on peut dire, l'environnement musico-culturel des musiciens. En appendice, (pp. 195-206), Zemp fournit un « exemple de traduction » d'une transparence tout-à-fait admirable, qui pourra servir d'exemple à d'autres chercheurs. Dans ces douze pages, cent

« lignes » d'un texte original sont condensées en cinquante lignes (pp. 86-87). Par « ligne », Zemp désigne le texte transcrit, qu'il marque d'une barre oblique simple (/) ou double (//), afin d'indiquer deux niveaux d'importance des pauses dans l'énoncé oral. Il n'ajoute aucun signe de ponctuation et n'utilise pas non plus de majuscules – même pas pour les noms propres –, ce qui permet à l'original transcrit dans les pages de démonstration de conserver une saveur d'oralité, une sorte de *look* 'aré'aré. En dessous, on trouve en interligne une analyse morphème-à-morphème, en français, avec des abréviation correspondant à plusieurs catégories de particules verbales; puis, plus bas, une traduction littérale. Zemp aurait bien sûr pu s'arrêter là, mais il a estimé essentiel d'ajouter un résumé littéraire en bas de page de sa démonstration, ceci afin de faciliter la compréhension des lecteurs peu familiers du style et des métaphores mélanésiens. Sans doute ceci représente-t-il un choix intelligent pour le lecteur en général; mais le mélanésianiste éprouvera parfois l'envie de « colorier » les textes de la partie principale de l'ouvrage afin de se sentir « à la maison »; les seules versions littérales auraient dû lui être suffisantes. On peut ainsi discerner quatre niveaux d'élaboration: 1. la transcription, 2. l'interlinéaire morphémique, 3. la version littérale et 4. la version littéraire (condensée). C'est cette dernier qui figure dans le corps de l'ouvrage, dans les extraits sélectionnés et présentés sous les noms des musiciens 'aré'aré. Et pourtant,on peut lire, au dos de la couverture, que « la traduction, au plus près de la parole vécue, laisse toute leur fraîcheur aux voix des conteurs ». C'est digne des avis d'un poète comme Le Clézio !

Le titre de ce livre est une citation extraite de la page 62, « Oh ! Écoute le bambou qui pleure ! Qui donc joue si bien ? », où 'Irisipau explique le potentiel de séduction de la musique des bambous. Plus généralement, la musique ne fait pas que séduire, elle instaure des rapports affectifs. 'Irisipau dit qu'une fille aimerait « épouser » le musicien, mais ce n'est, à mon oreille, qu'un euphémisme. Les verbes qui signifient pleurer et chanter (*nara, nuu*) ne proviennent pas, comme on serait enclin à le penser, de l'austronésien *tangi* et *waiata* qui existent aux Célèbes, chez les Maori de Nouvelle Zélande (un chant d'une profonde émotion = *waiata tangi*), et aussi à Vanuatu (l'ordre *tangtangis iau* en Qat Baruqu = « laissez couler [chantez] la chanson maintenant »). Il y apparaît, en revanche, l'idée associée à l'action de pleurer et de chanter ou de produire des sons. Il n'est ainsi pas surprenant qu'on dise des bambous qu'ils « pleurent » lorsqu'ils résonnent.

Un jour, alors que je me rendais en compagnie d'amis autochtones au village de Ngota, sur la côte centre-est de Maewo à Vanuatu, j'entendis les sons lointains d'une flûte dans le vent. J'attirai l'attention de mes camarades sur ces pleurs (*mi mi harem wanfala bambu i stap krae*, « j'entends un bambou pleurer »); ils se sont arrêtés et ont écouté, surpris car ils ne les avaient pas remarqués, et ceci leur sembla vouloir dire que cette musique de flûte m'était spécialement destinée. C'est ce qu'ils dirent au vieux Alik, le joueur de flûte, en arrivant à Ngota. Celui-ci m'offrit du kava préparé dans une coquille, ce qui eut pour effet d'altérer mon état de conscience, à tel point que mes mains tremblaient quand j'essayais de manger. J'aurais dû enregistrer Alik, mais le kava

était trop fort et, hélas, le vieux bonhomme mourut peu de temps après. Cent jours après sa mort, mes camarades m'amenèrent à sa tombe, où tout le monde préparait son propre kava pour soi-même ainsi que pour les esprits; quand je pris le mien, je crus entendre la flûte d'Alik quelque part, mais ce n'était peut-être que dans ma tête – cela n'était-il pas déjà suffisant? –. Or, dans les récits livrés à Zemp, 'Irisipau parle, entre autre, de « la possession par les ancêtres »...

En ne regardant que les titres des chapitres et des sections de cet ouvrage, avant de lire les récits eux-mêmes, on accède à une vue générale du monde musical, de l'imaginaire et de la vie spirituelle des 'Aré'aré, dont le souvenir est fermement ancré dans la mémoire de ceux qui demeurent animistes, peut-être aussi, jusqu'à un certain degré, par ceux qui ont été convertis par les Anglo-Catholiques, mais certainement plus par ceux appartenant au courant d'une église fondamentaliste proche de celle des Baptistes. Chacun a sa façon de lire un livre – Foucault n'avait-il d'ailleurs pas annoncé la mort de l'auteur en proclamant qu'il n'y avait que des lecteurs ? – et tout ce que je puis dire, c'est que ce fut pour moi une expérience comparable à l'exploration des alentours d'une lagune, avant de plonger dans l'eau pour me rafraîchir, me stimuler et, éventuellement, d'accéder à une certaine connaissance.

Il est probablement inutile d'énumérer ici les sujets traités par chaque musicien-conteur 'aré'aré. Par la manière habile dont Zemp traite leurs textes complémentaires, ils montrent tous des personnalités différentes, mais hautement développées, des gens qu'on aurait envie de connaître. Hélas, trois sont aujourd'hui décédés; mais on espère que les générations actuelles et futures pourront bénéficier de leur présence ancestrale.

Imprimées sur papier glacé et reliées séparément avant la page de titre, les cinquante-et-une photographies en noir et blanc qui illustrent ce livre sont d'un abord aisé, même si cette option est assez inhabituelle; mais il s'agit, dans le cas présent, d'un artefact moderne de reliure ou d'encollage. Bien prises et cadrées de manière classique, les photographies forment en elles-mêmes un « texte » substantiel supplémentaire, accompagné de leurs pages de référence dans les récits. A l'instar des originaux, les reproductions sont d'excellente qualité; on aurait toutefois souhaité qu'elles fussent placées ailleurs dans l'ouvrage.

Les disques compacts enregistrés par Zemp – notamment celui intitulé *Musiques intimes et rituelles 'aré'aré* (Le Chant du Monde, coll. Musée de l'Homme/CNRS, 274963) – (pour une description plus détaillée, voir la discographie et la filmographie, pp. 212-13) fournissent un excellent supplément à la lecture de ce livre, aussi riche en informations qu'en sensations.

Peter Crowe

Traduit de l'anglais par Giancarlo Siciliano

Giovanni GIURIATI : *Musica tradizionale khmer*. Modena : Mucchi Editore, « Quaderni di Musica/Realtà » 30, 1993, 244 p.[1]

Parmi les cultures musicales de l'Asie du Sud-Est, celle des Khmers est une des moins étudiées, situation paradoxale si l'on songe à l'intérêt qu'a éveillé le reste de la culture cambodgienne auprès des historiens de l'art et des archéologues. Ce livre de Giovanni Giuriati, par le truchement d'une « recherche superlative », comme la qualifie Mantle Hood dans sa préface (p. 17), comble un vide et contribue à la connaissance du patrimoine musical d'un peuple qui, au cours de ces vingt dernières années, a été soumis à la douloureuse expérience de l'exil suite à une situation politique intérieure dramatique. La qualité de ce travail a été reconnue puisqu'il a obtenu le *Premio Internazionale Latina di Studi Musicali* 1990, qui a rendu possible la publication du présent ouvrage.

Les multiples sources historiques témoignent d'une importante présence de la musique et de la danse dans le paysage culturel cambodgien et permettent de mettre en lumière la permanence ou la disparition de certains instruments de musique. Comme c'est souvent le cas, les témoignages historiques se réfèrent exclusivement à la musique de cour et à la musique cérémonielle, c'est-à-dire au niveau « cultivé », alors que rien n'est connu, pour le passé, du contexte musical populaire. Par l'analyse de ces sources historiques, Giuriati se propose de situer la musique khmère dans le panorama des cultures musicales de l'Asie orientale, en retraçant les influences et en identifiant les « emprunts culturels ». Il s'avère qu'un grand nombre de ces éléments proviennent des cultures javanaise, indienne, chinoise et thaïlandaise. Giuriati affirme en outre que la pratique musicale cambodgienne actuelle révèle la présence d'une série d'éléments communs avec les autres cultures musicales de l'Asie du Sud-Est : l'appartenance à ce que Mantle Hood appelle la *Gong-chime culture*, la pratique de l'improvisation simultanée de plusieurs instruments mélodiques, la récurrence de systèmes modaux qui subissent la polarisation de la quinte, la présence d'échelles à cinq et à sept tons à intonations variables, la structure rythmique stratifiée sur cycles binaires de durées différentes.

L'ouvrage est constitué de deux parties : dans la première, l'auteur présente la musique khmère et met en relief ses caractéristiques par une analyse soigneuse et bien articulée. La seconde partie est consacrée à la musique et la culture khmères aux Etats-Unis à travers l'observation de la communauté cambodgienne établie dans l'Etat de Washington.

C'est justement aux Etats-Unis que les recherches de Giovanni Giuriati ont débuté lors d'un séjour de trois ans (1984-1986) ; elles se sont ensuite poursuivies au Cambodge en 1987 et à Paris (1988-1989) avec des musiciens cambodgiens qui y résident. Il s'agit donc d'une observation qui s'étend sur une longue période de temps, menée sur des terrains fortement diversifiés mettant à la disposition de l'auteur des matériaux assez nombreux pour lui permettre de restituer dans toute sa plénitude la réalité de la culture musicale cambodgienne

[1] Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

d'aujourd'hui. Du point de vue de la méthodologie adoptée dans cette recherche, à l'observation de longue durée, l'auteur a su adjoindre l'»observation participante» en s'intégrant à la pratique musicale, en jouant lui-même dans un orchestre, en construisant un xylophone (*roneat ek*) et en apprenant à en jouer, en étudiant la langue et l'écriture khmères et en vivant avec les musiciens et leurs familles.

La première partie du livre se subdivise en six chapitres. Celui qui ouvre cette série est consacré au rôle de la musique dans l'imaginaire culturel cambodgien. Les occasions traditionnelles de faire de la musique sont nombreuses: il y a les occasions «officielles», comme les concerts au Théâtre National, celles liées au calendrier religieux de la liturgie bouddhique ou au cycle rituel de l'année agricole. A cet égard, il est intéressant de découvrir les liens complexes mis en évidence par l'auteur entre la religion et les cultes qui lui sont associés, les rituels funèbres ou nuptiaux et la formalisation sonore du rite, surtout lorsqu'on apprend que, pour les Khmers, l'exécution musicale est considérée comme une véritable offrande rituelle. Le second chapitre est consacré à l'examen critique des sources tant occidentales que cambodgiennes. Les quatre chapitres suivants fournissent une analyse de la musique khmère. Le premier d'entre eux traite plus particulièrement du système musical à travers la description des quatre principaux genres musicaux: *pinpeat, mohori, phleng khmer, ayai.* «L'étude des principaux éléments du système musical khmer, écrit Giuriati (p. 54), se fonde sur un vaste corpus (79 morceaux) recueilli pendant une période d'à peu près trois années de recherches sur le terrain parmi des musiciens khmers réfugiés aux Etats-Unis. Ce corpus a été vérifié au cours d'un séjour d'étude au Cambodge où il s'est trouvé largement confirmé.» Dans ses analyses ponctuelles, l'auteur prend le temps d'étudier les rapports entre ensembles instrumentaux et genres musicaux qui, souvent, portent le même nom. L'attribution d'une mélodie à un genre déterminé n'est pas toujours univoque: la distinction dépend parfois de la hauteur à laquelle est exécutée la forme musicale. Le genre *pinpeat* est considéré comme la musique classique la plus représentative: il est en fait exécuté soit au Palais Royal soit dans les villages. C'est la forme musicale qui accompagne le théâtre dansé. Les pièces qui forment ce répertoire se répartissent en deux groupes: celles qui décrivent l'action théâtrale proprement dite et celles que nous pourrions qualifier de lyriques. Le genre *mohori* comporte des morceaux de divertissement sans fonctions cérémonielles. Il s'agit du genre le plus populaire et le plus répandu car son apprentissage requiert moins d'efforts. Il existe encore un genre composé du *pinpeat* et du *mohori* qui reprend les mêmes morceaux mais avec d'autres paroles. Le *phleng khmer* (littéralement musique khmère) est le genre le plus autochtone, «il s'agit en effet d'un répertoire et d'un ensemble instrumental propres à la culture khmère qui ne se retrouvent pas dans les pays limitrophes» (p. 63), joués principalement lors des cérémonies nuptiales. Finalement vient le genre *ayai* qui appartient manifestement au niveau populaire de la culture cambodgienne.

Dans le quatrième chapitre l'auteur traite des épineux problèmes de la définition de l'échelle musicale utilisée dans la musique cambodgienne. Les sources

ont attribué à cette culture musicale une échelle heptatonique à tons équidistants. La pratique musicale étudiée par Giuriati semble au contraire révéler une réalité bien plus complexe, émanant surtout de la tradition orale évoquée à plusieurs reprises par l'auteur. Les mesures qu'il a effectuées sur l'instrument cardinal qu'est le *roneat ek*, mettent en évidence la présence d'un système d'échelle où trois types d'intervalles sont présents: étroit, moyen et large. La difficulté d'identifier des types modaux dans une culture musicale comme celle des Khmers, qui ne formule aucune théorie, est abordée par Giuriati dans le chapitre cinq où il se fonde aussi bien sur les conceptualisations internes formulées par les musiciens que sur l'analyse du répertoire recueilli. Le sixième chapitre est consacré à l'improvisation, qui, comme le soutient l'auteur, est la caractéristique principale à travers laquelle se réalise la musique khmère, commune à toutes les musiques de l'Asie du Sud-Est et qui se base sur le principe de la simultanéité . Par une analyse complexe des pièces musicales, il démontre comment il en est arrivé à déduire la présence d'une «mélodie abstraite», définition que propose Giuriati pour indiquer le modèle mélodique de référence permettant à plusieurs exécutants d'improviser en même temps.

La deuxième partie est subdivisée en quatre chapitres consacrés à l'étude de la communauté khmère présente dans la région de Washington, dont Giuriati s'est occupé pendant la phase initiale de sa recherche sur le terrain. Il s'agit d'une véritable approche anthropologique de la musique. Le premier chapitre décrit la communauté cambodgienne réfugiée dans cette partie de l'Amérique. Le processus migratoire vers les Etats-Unis après la prise de pouvoir des Khmers Rouges au Cambodge et la répartition des réfugiés dans les différents Etats américains sont décrits avec une précision d'historien. Une page d'une grande importance pour mieux comprendre la nouvelle situation culturelle est consacrée à *la vie quotidienne à Washington D.C.*, où l'auteur examine avec une remarquable précision anthropologique les difficultés d'insertion des réfugiés, l'activité auxiliaire des associations, la dynamique complexe d'acculturation pour entrer dans la société «multi-ethnique» américaine. Dans la même veine descriptive, le huitième chapitre s'occupe des musiciens de la *Khmer Classical Dance Troupe*, à laquelle a été consacré un CD (*Cambodge- Musique de l'exil.* AIMP XXIV, VDE 698, 1992) dont un compte rendu figure dans le N° 7 des *Cahiers*. La *Troupe* s'est constituée dans le camp de réfugiés de Khao I Dang et a ensuite obtenu l'autorisation de se transférer aux Etats-Unis où elle a présenté une série de spectacles à succès. Dans le chapitre suivant, les occasions au cours desquelles les réfugiés cambodgiens vivant en Amérique font de la musique sont traitées avec un luxe de détails et d'exemples concrets qui enrichissent singulièrement la description. Une distinction très importante, à mon avis, est celle que propose l'auteur entre les occasions liées à la tradition et celles, tout à fait neuves, propres à la culture occidentale. Distinction qu'il effectue en tenant compte en premier de la communauté à laquelle le message s'adresse, khmère d'abord, américaine ensuite. Une autre distinction importante concerne la musique comme affirmation de sa propre identité culturelle et la musique comme nécessité: deux facteurs qui, selon l'auteur, se superposent

et se croisent. Le dernier chapitre traite des problèmes de l'acculturation et de la question du syncrétisme culturel en général. Deux appendices viennent compléter l'ouvrage, le premier est constitué de transcriptions musicales, le second d'illustrations. Mentionnons encore une importante bibliographie. Pour conclure ces observations sur un travail vraiment exemplaire, je voudrais seulement formuler une remarque sur la nécessité qu'il y aurait à mon avis de pouvoir disposer de notices plus approfondies sur les instruments de musique utilisés dans la musique khmère.

Antonello Ricci

Mireille HELFFER: ***Mchod-rol, Les instruments de la musique tibétaine.*** Paris: CNRS Éditions; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994. 401 p., planches noir/blanc et couleurs, notations et transcriptions musicales, un CD encarté.

Décriée comme une véritable «cacophonie» par les premiers explorateurs, la musique religieuse tibétaine est l'objet d'un grand intérêt de la part de l'Occident depuis que les Tibétains ont dû se réfugier dans l'exil à la suite de l'invasion de leur pays en 1950.

Les musées occidentaux regorgent depuis longtemps de ces instruments, dont les moins étranges ne sont pas ceux réalisés dans des ossements humains. En outre, depuis les années 1960, les développements de la technique ont permis aux ethnologues de réunir et d'étudier d'importantes collections de sources sonores recueillies sur le terrain, qui connaissent un succès certain dans le commerce en raison de l'engouement du public pour les religions et le folklore orientaux. Mais face à ce matériel abondant, il manquait une étude complète permettant de comprendre le rôle de ces instruments et de la musique à laquelle ils appartiennent, en les replacant dans le contexte hautement symbolique et religieux qui est le leur.

C'est cet objectif que s'était fixé Mme Helffer et qu'elle a atteint avec un grand bonheur dans l'ouvrage qu'elle nous livre aujourd'hui à la suite de multiples articles publiés dans des revues spécialisées.

Ce livre est tout d'abord une somme unique de sources originales pour la plupart inédites. L'auteur ne s'est pas contenté d'étudier les instruments de plusieurs collections muséographiques d'Europe, d'Amérique et d'Asie, tout en recourant à l'apport d'une iconographie particulièrement riche. Elle s'est également aventurée, avec profit, dans les dédales des textes tibétains, parfois manuscrits et toujours difficiles d'accès, spécialement ceux provenant de la littérature indigène. Enfin, elle a acquis sur le terrain une connaissance pratique irremplaçable, en approchant notamment des religieux tibétains, qui perpétuent aujourd'hui encore cette tradition orale séculaire indissociable du matériel

et se croisent. Le dernier chapitre traite des problèmes de l'acculturation et de la question du syncrétisme culturel en général. Deux appendices viennent compléter l'ouvrage, le premier est constitué de transcriptions musicales, le second d'illustrations. Mentionnons encore une importante bibliographie. Pour conclure ces observations sur un travail vraiment exemplaire, je voudrais seulement formuler une remarque sur la nécessité qu'il y aurait à mon avis de pouvoir disposer de notices plus approfondies sur les instruments de musique utilisés dans la musique khmère.

Antonello Ricci

Mireille HELFFER: ***Mchod-rol, Les instruments de la musique tibétaine.*** Paris: CNRS Éditions; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994. 401 p., planches noir/blanc et couleurs, notations et transcriptions musicales, un CD encarté.

Décriée comme une véritable «cacophonie» par les premiers explorateurs, la musique religieuse tibétaine est l'objet d'un grand intérêt de la part de l'Occident depuis que les Tibétains ont dû se réfugier dans l'exil à la suite de l'invasion de leur pays en 1950.

Les musées occidentaux regorgent depuis longtemps de ces instruments, dont les moins étranges ne sont pas ceux réalisés dans des ossements humains. En outre, depuis les années 1960, les développements de la technique ont permis aux ethnologues de réunir et d'étudier d'importantes collections de sources sonores recueillies sur le terrain, qui connaissent un succès certain dans le commerce en raison de l'engouement du public pour les religions et le folklore orientaux. Mais face à ce matériel abondant, il manquait une étude complète permettant de comprendre le rôle de ces instruments et de la musique à laquelle ils appartiennent, en les replacant dans le contexte hautement symbolique et religieux qui est le leur.

C'est cet objectif que s'était fixé Mme Helffer et qu'elle a atteint avec un grand bonheur dans l'ouvrage qu'elle nous livre aujourd'hui à la suite de multiples articles publiés dans des revues spécialisées.

Ce livre est tout d'abord une somme unique de sources originales pour la plupart inédites. L'auteur ne s'est pas contenté d'étudier les instruments de plusieurs collections muséographiques d'Europe, d'Amérique et d'Asie, tout en recourant à l'apport d'une iconographie particulièrement riche. Elle s'est également aventurée, avec profit, dans les dédales des textes tibétains, parfois manuscrits et toujours difficiles d'accès, spécialement ceux provenant de la littérature indigène. Enfin, elle a acquis sur le terrain une connaissance pratique irremplaçable, en approchant notamment des religieux tibétains, qui perpétuent aujourd'hui encore cette tradition orale séculaire indissociable du matériel

étudié. À signaler, en outre, que l'auteur ne se borne pas au seul domaine bouddhique mais aborde également la religion tibétaine indigène «Bon», encore à peine défrichée en Occident.

L'ouvrage décrit avec une grande clarté les différents instruments de la musique religieuse avec leurs subtiles variantes et situe avec précision leurs fonctions dans la vie liturgique: les instruments d'apparat pour les processions, comme les fameuses grandes trompes et les hautbois; les instruments de convocation de la communauté monastique: simandres, gong et conques; les instruments rythmant les psalmodies: grands tambours et cymbales; les objets à fonction sonore qui ne sont pas considérés comme des instruments de musique proprement dits, mais comme des objets rituels: la cloche *dril-bu*, indissociable du foudre adamantin (*dorje*); la clochette *gshang*, propre à la religion «Bon»; le tambourin en forme de sablier et les trompes, ces derniers objets étant de ceux qui peuvent être réalisés en ossements humains, rappel de l'impermanence de toutes choses. Deux chapitres sont consacrés à des instruments qui ne sont pas utilisés dans la musique religieuse tibétaine mais qui figurent dans l'iconographie: le luth et la flûte. Dans une annexe, enfin, l'auteur règle son compte aux fameux «bols chantants» ou «bols tibétains», mis à la mode par les adeptes d'une certaine «musique planante» (*sic*), mais qui n'ont rien de tibétain.

A chaque instrument est consacré un chapitre qui en décrit les caractéristiques, les sources, l'iconographie, la symbolique, l'utilisation, la notation musicale et même l'apprentissage. C'est dire si le lecteur en tirera profit, quels que soient ses centres d'intérêt.

Courts mais substantiels, le dernier chapitre et la conclusion restituent le sens de la musique religieuse tibétaine, conçue comme une «musique d'offrande» («mchod-rol», *mchod* traduisant le sanskrit *pûjâ*) s'articulant autour de trois types.

Le premier est celui des «offrandes extérieures», destinées à accueillir la ou les divinités invoquées dans le rituel: la musique n'est que l'une des offrandes aux cinq sens de la divinité, avec cette seule différence que la musique, consacrée à l'ouïe, nécessite une mise en œuvre, alors que les autres offrandes – relatives au goût, à l'odorat, à la vision, etc. – sont représentées matériellement sur l'autel par des fleurs, des luminaires, de l'encens... Ces offrandes, et donc la musique, diffèrent aussi selon la divinité à laquelle elles sont destinées, en fonction de leur classification établie par les rituels tantriques: musique «paisible» (*zhi-rol*) pour les divinités de caractère «paisible» (*zhi-ba*), musique «violente» (*drag-rol*) pour les divinités de caractère «violent» ou «irrité» (*drag-po*). C'est dans le second cas que sont utilisés notamment les instruments en ossements humains. Dans les deux autres types des «offrandes intérieures» et des «offrandes secrètes», les offrandes, y compris celle de la musique, ne sont plus représentées que sous forme iconographique ou au moyen de gestes manuels symboliques (*mudrâ*).

Dans sa dimension religieuse et symbolique, la musique tibétaine permet ainsi de «réjouir (et de circonvenir!) les destinataires du rituel, et peut contribuer de ce fait à la progression spirituelle de ceux qui s'y exercent».

Une bibliographie et une discographie abondantes, ainsi que des index pratiques, complètent utilement cet ouvrage, rédigé dans un style agréable, et dont on relèvera la mise en page judicieuse, qui facilite grandement la lecture en fonction des intérêts de chacun, qu'il s'agisse de spécialistes ou d'un public averti.

Jérôme Ducor

Carol TINGEY: ***Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi Musicians of Nepal.*** London: School of Oriental and African Studies, University of London, SOAS Musicology Series/vol.2, 1994, 284 p.

Quatre années se sont écoulées depuis le moment où Carol Tingey soutenait à l'Université de Londres un Ph. D. en philosophie, préparé sous la direction de Richard Widdess et intitulé *Nepalese Pañcai bâjâ Music: an Auspicious Ensemble in a Changing Society*. Le livre qui paraît aujourd'hui, sous un titre voisin mais plus explicite, est en fait la reprise de cette thèse qui valut à l'auteur les plus grands éloges. Il constitue l'aboutissement d'un long travail de terrain effectué au Népal entre 1987 et 1988 et concerne la communauté des tailleurs-musiciens *damâi*, la plus importante des castes de musiciens, celle dont la fonction essentielle est d'assurer une «musique de bon augure» au bénéfice de toute la population.

Les matériaux dont l'auteur disposait ont été organisés selon un plan tout à fait classique dont il y a lieu de rappeler les grandes lignes.

Les deux chapitres introductifs précisent les options méthodologiques; ils permettent de situer les *damâi* dans leur environnement géographique et de comprendre les conditions historiques de leur implantation. Le lecteur appréciera de voir comment les migrations Rajput, venues de l'Inde du nord, semblent avoir favorisé le développement au Népal de petits ensembles instrumentaux héritiers des *naqqâra khânâ* et *naubat shahnâî* de l'Inde, et caractérisés par la présence des timbales *naqqâra* et des hautbois *shahnâî*.

L'étude des instruments qui composent ces ensembles désignés souvent par le terme de «les cinq instruments» *(pañcai bâjâ)* constitue la matière du troisième chapitre: chacun des instruments utilisés – qu'il s'agisse des hautbois courbes *shahnâî*, des timbales de différentes tailles *(naqqâra, damahâ, tyamko)*, des longues trompes courbes *(narsinga)* ou droites *(karnâl)*, des cymbales – fait l'objet d'une description organologique minutieuse, accompagnée d'excellentes photos et dessins. Une attention toute particulière a été portée à la description des techniques de jeu, particulièrement à celle du hautbois, dont Carol Tingey est devenue une joueuse expérimentée.

Le quatrième chapitre examine le statut des *damâi* au sein de la société népalaise et met en évidence le fait que, malgré le rang peu élevé qu'ils occupent au sein des castes considérées comme impures et intouchables (telles que

Une bibliographie et une discographie abondantes, ainsi que des index pratiques, complètent utilement cet ouvrage, rédigé dans un style agréable, et dont on relèvera la mise en page judicieuse, qui facilite grandement la lecture en fonction des intérêts de chacun, qu'il s'agisse de spécialistes ou d'un public averti.

Jérôme Ducor

Carol TINGEY: ***Auspicious Music in a Changing Society. The Damâi Musicians of Nepal.*** London: School of Oriental and African Studies, University of London, SOAS Musicology Series/vol.2, 1994, 284 p.

Quatre années se sont écoulées depuis le moment où Carol Tingey soutenait à l'Université de Londres un Ph. D. en philosophie, préparé sous la direction de Richard Widdess et intitulé *Nepalese Pañcai bâjâ Music: an Auspicious Ensemble in a Changing Society*. Le livre qui paraît aujourd'hui, sous un titre voisin mais plus explicite, est en fait la reprise de cette thèse qui valut à l'auteur les plus grands éloges. Il constitue l'aboutissement d'un long travail de terrain effectué au Népal entre 1987 et 1988 et concerne la communauté des tailleurs-musiciens *damâi*, la plus importante des castes de musiciens, celle dont la fonction essentielle est d'assurer une «musique de bon augure» au bénéfice de toute la population.

Les matériaux dont l'auteur disposait ont été organisés selon un plan tout à fait classique dont il y a lieu de rappeler les grandes lignes.

Les deux chapitres introductifs précisent les options méthodologiques; ils permettent de situer les *damâi* dans leur environnement géographique et de comprendre les conditions historiques de leur implantation. Le lecteur appréciera de voir comment les migrations Rajput, venues de l'Inde du nord, semblent avoir favorisé le développement au Népal de petits ensembles instrumentaux héritiers des *naqqâra khânâ* et *naubat shahnâî* de l'Inde, et caractérisés par la présence des timbales *naqqâra* et des hautbois *shahnâî*.

L'étude des instruments qui composent ces ensembles désignés souvent par le terme de «les cinq instruments» *(pañcai bâjâ)* constitue la matière du troisième chapitre: chacun des instruments utilisés – qu'il s'agisse des hautbois courbes *shahnâî*, des timbales de différentes tailles *(naqqâra, damahâ, tyamko)*, des longues trompes courbes *(narsinga)* ou droites *(karnâl)*, des cymbales – fait l'objet d'une description organologique minutieuse, accompagnée d'excellentes photos et dessins. Une attention toute particulière a été portée à la description des techniques de jeu, particulièrement à celle du hautbois, dont Carol Tingey est devenue une joueuse expérimentée.

Le quatrième chapitre examine le statut des *damâi* au sein de la société népalaise et met en évidence le fait que, malgré le rang peu élevé qu'ils occupent au sein des castes considérées comme impures et intouchables (telles que

les forgerons *kami* ou les tanneurs-cordonniers *sarki*), la présence des *damâi* et la musique qu'ils exécutent sont indispensables à l'exécution de nombreux rituels et contribuent à rehausser le prestige de ceux qui les emploient.

Les trois chapitres suivants (pp. 103 à 227), accompagnés de nombreuses notations, ont été consacrés à la présentation et la description du répertoire, examiné en fonction du contexte dans lequel les différentes pièces sont jouées: répertoire dit «populaire», répertoire lié à un contexte particulier, répertoire rituel.

En préalable, dans une introduction très éclairante au chapitre 5, C. Tingey analyse les rôles respectifs des différents instruments au sein des deux principaux types de fanfares rencontrés: les *nagarâ bânâ* et les *pañcai bâjâ*. Elle montre de quelle façon timbales *dâmâha* (qui ont donné leur nom à la caste des *damâi*) et cymbales *jhyâlî* fournissent le cadre rythmique, comment le tambour *dholak* et la petite timbale *tyâmko* fournissent ce qu'elle considère comme une animation rythmique, comment les deux hautbois *shahnâî* généralement présents assurent respectivement la partie mélodique et le bourdon, et comment s'articulent les courtes formules spécifiques qui caractérisent le jeu des trompes *narsinga* et *karnal*.

Vient ensuite un inventaire des échelles rencontrées, rattachées aux *thât* de la musique classique de l'Inde du nord – ce qui se justifie puisque les *damâi* eux-mêmes ont quelques connaissances concernant les *râg* – mais, à mon avis, tout à fait inutilement comparées aux modes ioniens, doriens, lydiens ou éoliens de la tradition médiévale occidentale; d'autant plus que l'auteur lui-même souligne la prédominance du système pentatonique anhémitonique.

- Les données relatives au répertoire populaire tel qu'il fonctionne à l'époque de l'enquête (ch.5) sont classées sous différentes rubriques: 1) «chants populaires», versions instrumentales de chants bien connus localement ou abondamment diffusés dans les programmes de la radio locale ou nationale; 2) pièces purement instrumentales que les musiciens désignent par les termes *khyâli* et *jhyaure*, selon le caractère binaire ou ternaire de la structure rythmique; 3) danses.

- Les pièces liées à un contexte particulier dont l'auteur traite dans le ch. 6 appartiennent au répertoire saisonnier: il s'agit essentiellement des diverses versions des *asâre* joués pendant la saison du repiquage du riz et du *Mâlashri* joué au moment de la plus grande fête du calendrier népalais, celle de Dasain. S'y ajoutent des pièces exécutées à l'occasion de diverses activités à caractère rituel: processions, célébration des rites du cycle de vie, et surtout mariages. C. Tingey en fournit de nombreux exemples notés et mentionne également l'existence d'un répertoire, aujourd'hui obsolète, articulé, à la manière des *râg* indiens, sur les différentes heures du jour. A la différence du répertoire dit «populaire», ces pièces font une place plus grande à l'improvisation mélodique.

- Sous le vocable de «répertoire rituel» (ch. 7), l'auteur se réfère, selon ses propres termes, (p.193) à un corpus de pièces qui sont les accompagnements obligés de certaines activités rituelles dans des sanctuaires déterminés. C'est ainsi qu'elle nous donne le calendrier des obligations rituelles des différentes formations au palais de la ville de Gorkha, en insistant sur les musiques liées aux rituels en l'honneur de Gorakhnâth ou de la déesse Kalika.

- Dans le chapitre conclusif sont examinés les processus de changement à l'œuvre dans la société népalaise et leurs conséquences par rapport à la situation des musiciens *damâi*, à la composition de leurs ensembles et au répertoire.

Plusieurs appendices fournissent 1) les équivalences entre calendrier népalais et calendrier occidental; 2) un tableau détaillé (heure par heure) des interventions musicales qui ont lieu au palais de Gorkha à l'occasion de la fête de Dasain; 3) la localisation des différents groupes de musiciens – autres que *damâi* – qui interviennent pendant la fête de Dasain; 4) une évaluation des rémunérations reçues par les *damâi* de la part de leurs «patrons» *(bista)*.

En conclusion, sur un sujet nouveau, trop longtemps négligé par les ethnologues du terrain népalais, C. Tingey nous fournit ici une contribution exemplaire qui servira pendant de longues années de référence incontournable à tous ceux qui s'intéresseront au champ de l'ethnomusicologie népalaise. Richesse de l'information basée sur une réelle familiarité avec les musiciens, rigueur de la méthode de travail, précision des analyses, qualité des illustrations, présence d'un glossaire de 285 mots népalis, d'un précieux index et d'une bonne bibliographie: tout concourt à la lisibilité de cet ouvrage qui fera date. Un seul regret: l'absence d'un disque CD joint à la publication qui aurait permis d'avoir accès au monde sonore si soigneusement décrit.

Mireille Helffer

N.B. Une version abrégée de l'ouvrage ici recensé avait été publiée au Népal, dès 1990, sous le titre *Heartbeat of Nepal: The Pañcai Bâjâ*.

Christian POCHÉ: ***Musiques du monde arabe. Ecoute et découverte.*** Paris: Institut du Monde Arabe, 1994. 64 p., accompagné d'un disque compact d'exemples musicaux.

Parmi les ouvrages généraux existant sur la musique arabe, les trois plus connus en français sont ceux de Simon Jargy (Paris: P.U.F., collection Que sais-je?, 1971, rééd. augmentées 1977 et 1988), de Salah El Mahdi (Paris: Alphonse Leduc, 1972) et de Habib Hassan Touma (Paris: Buchet-Chastel, 1977), tous trois intitulés *La musique arabe*. Mettant l'acccent, le premier sur la poésie chantée des bédouins, le deuxième sur le corpus des suites maghrébines, et le troisième sur les grands genres savants orientaux, tous s'accordent néanmoins à souligner l'homogénéité de la tradition musicale arabe et son enracinement dans le système modal des *maqâmat* ainsi que l'héritage des théoriciens médiévaux.

A cet égard, l'approche de Christian Poché diffère de celles de ses précédesseurs dans la mesure où, comme l'indique le pluriel affirmé déjà dans le titre de son ouvrage, il entend privilégier la diversité des formes et des pratiques musicales

- Dans le chapitre conclusif sont examinés les processus de changement à l'œuvre dans la société népalaise et leurs conséquences par rapport à la situation des musiciens *damâi*, à la composition de leurs ensembles et au répertoire.

Plusieurs appendices fournissent 1) les équivalences entre calendrier népalais et calendrier occidental; 2) un tableau détaillé (heure par heure) des interventions musicales qui ont lieu au palais de Gorkha à l'occasion de la fête de Dasain; 3) la localisation des différents groupes de musiciens – autres que *damâi* – qui interviennent pendant la fête de Dasain; 4) une évaluation des rémunérations reçues par les *damâi* de la part de leurs «patrons» *(bista)*.

En conclusion, sur un sujet nouveau, trop longtemps négligé par les ethnologues du terrain népalais, C. Tingey nous fournit ici une contribution exemplaire qui servira pendant de longues années de référence incontournable à tous ceux qui s'intéresseront au champ de l'ethnomusicologie népalaise. Richesse de l'information basée sur une réelle familiarité avec les musiciens, rigueur de la méthode de travail, précision des analyses, qualité des illustrations, présence d'un glossaire de 285 mots népalis, d'un précieux index et d'une bonne bibliographie: tout concourt à la lisibilité de cet ouvrage qui fera date. Un seul regret: l'absence d'un disque CD joint à la publication qui aurait permis d'avoir accès au monde sonore si soigneusement décrit.

Mireille Helffer

N.B. Une version abrégée de l'ouvrage ici recensé avait été publiée au Népal, dès 1990, sous le titre *Heartbeat of Nepal: The Pañcai Bâjâ*.

Christian POCHÉ: ***Musiques du monde arabe. Ecoute et découverte.*** Paris: Institut du Monde Arabe, 1994. 64 p., accompagné d'un disque compact d'exemples musicaux.

Parmi les ouvrages généraux existant sur la musique arabe, les trois plus connus en français sont ceux de Simon Jargy (Paris: P.U.F., collection Que sais-je?, 1971, rééd. augmentées 1977 et 1988), de Salah El Mahdi (Paris: Alphonse Leduc, 1972) et de Habib Hassan Touma (Paris: Buchet-Chastel, 1977), tous trois intitulés *La musique arabe*. Mettant l'acccent, le premier sur la poésie chantée des bédouins, le deuxième sur le corpus des suites maghrébines, et le troisième sur les grands genres savants orientaux, tous s'accordent néanmoins à souligner l'homogénéité de la tradition musicale arabe et son enracinement dans le système modal des *maqâmat* ainsi que l'héritage des théoriciens médiévaux.

A cet égard, l'approche de Christian Poché diffère de celles de ses précédesseurs dans la mesure où, comme l'indique le pluriel affirmé déjà dans le titre de son ouvrage, il entend privilégier la diversité des formes et des pratiques musicales

coexistant aujourd'hui dans le monde arabe. Il n'est, à ce propos, pas sûr que le fait d'y inclure les traditions des Maures, des Berbères – Kabyles et Touaregs notamment –, des Soudanais et des Kurdes soit du goût de tout le monde, mais cela reflète en tout cas l'ouverture d'esprit de l'auteur et son désir d'appréhender ce qu'il est convenu d'appeler le monde arabe dans sa globalité.

«Ecoute et découverte»: Poché s'adresse ici en priorité au profane occidental, l'aidant notamment à pénétrer cet «autre» musical par de fréquentes références au vocabulaire et aux critères musicaux européens. Une critique générale qu'on pourrait cependant lui adresser est l'absence d'allusions aux autres traditions musicales orientales, notamment à celles de Turquie, d'Iran, d'Azerbaïdjan et d'Asie centrale – qui appartiennent toutes à la même «famille» que la musique arabe – ou à celles du sous-continent indien et d'Asie orientale, autres grands univers modaux asiatiques; cette carence tend à donner une image par trop isolée de la musique arabe, en paraissant lui attribuer l'exclusivité de conceptions dont, somme toute, elle partage un grand nombre avec d'autres systèmes musicaux.

Cet ouvrage adopte la formule d'un guide pédagogique divisé en vingt-deux courts chapitres répartissant la matière en autant de rubriques judicieusement différenciées; chaque chapitre est suivi d'exercices se présentant sous forme de questions et réponses, renvoyant notamment aux vingt-cinq exemples musicaux figurant dans le disque compact encarté, et d'indications de lectures et d'écoutes complémentaires. L'aspect à la fois ludique et didactique du procédé permet au lecteur non averti de pénétrer sans effort apparent de nombreuses notions parfois complexes, tant le discours est clair et les illustrations musicales pertinentes. Un glossaire des principaux termes musicaux arabes en transcription simplifiée, ainsi qu'une bibliographie et une discographie sélectives complètent cet excellent volume de vulgarisation, dont un des principaux mérites est de n'être ni pédant, ni exagérément simplificateur.

Laurent Aubert

André-Marie DESPRINGRE: ***Fête en Flandre. Rites et chants populaires du Westhoek français.*** Paris: Institut d'ethnologie,1993. XII-196, illustrations et textes musicaux.

Quelle bonne idée de publier une étude d'ethnologie de la France dans la collection «Travaux et mémoires de l'institut d'ethnologie» si riche, par ailleurs, en contributions sur l'Afrique, l'Asie, l'Amérique et l'Océanie! Depuis la fameuse monographie irlandaise de Robert Cresswell, parue un quart de siècle plus tôt, pas un travail d'européaniste n'avait été édité par la prestigieuse collection fondée par Lévy-Bruhl, Marcel Mauss et Paul Rivet. Quand on sait que les publications d'ethnomusicologie du domaine français se comptent sur les doigts d'une main, on comprend tout l'intérêt que suscite la lecture de l'ouvrage d'André-

coexistant aujourd'hui dans le monde arabe. Il n'est, à ce propos, pas sûr que le fait d'y inclure les traditions des Maures, des Berbères – Kabyles et Touaregs notamment –, des Soudanais et des Kurdes soit du goût de tout le monde, mais cela reflète en tout cas l'ouverture d'esprit de l'auteur et son désir d'appréhender ce qu'il est convenu d'appeler le monde arabe dans sa globalité.

«Ecoute et découverte»: Poché s'adresse ici en priorité au profane occidental, l'aidant notamment à pénétrer cet «autre» musical par de fréquentes références au vocabulaire et aux critères musicaux européens. Une critique générale qu'on pourrait cependant lui adresser est l'absence d'allusions aux autres traditions musicales orientales, notamment à celles de Turquie, d'Iran, d'Azerbaïdjan et d'Asie centrale – qui appartiennent toutes à la même «famille» que la musique arabe – ou à celles du sous-continent indien et d'Asie orientale, autres grands univers modaux asiatiques; cette carence tend à donner une image par trop isolée de la musique arabe, en paraissant lui attribuer l'exclusivité de conceptions dont, somme toute, elle partage un grand nombre avec d'autres systèmes musicaux.

Cet ouvrage adopte la formule d'un guide pédagogique divisé en vingt-deux courts chapitres répartissant la matière en autant de rubriques judicieusement différenciées; chaque chapitre est suivi d'exercices se présentant sous forme de questions et réponses, renvoyant notamment aux vingt-cinq exemples musicaux figurant dans le disque compact encarté, et d'indications de lectures et d'écoutes complémentaires. L'aspect à la fois ludique et didactique du procédé permet au lecteur non averti de pénétrer sans effort apparent de nombreuses notions parfois complexes, tant le discours est clair et les illustrations musicales pertinentes. Un glossaire des principaux termes musicaux arabes en transcription simplifiée, ainsi qu'une bibliographie et une discographie sélectives complètent cet excellent volume de vulgarisation, dont un des principaux mérites est de n'être ni pédant, ni exagérément simplificateur.

Laurent Aubert

André-Marie DESPRINGRE: ***Fête en Flandre. Rites et chants populaires du Westhoek français.*** Paris: Institut d'ethnologie,1993. XII-196, illustrations et textes musicaux.

Quelle bonne idée de publier une étude d'ethnologie de la France dans la collection «Travaux et mémoires de l'institut d'ethnologie» si riche, par ailleurs, en contributions sur l'Afrique, l'Asie, l'Amérique et l'Océanie! Depuis la fameuse monographie irlandaise de Robert Cresswell, parue un quart de siècle plus tôt, pas un travail d'européaniste n'avait été édité par la prestigieuse collection fondée par Lévy-Bruhl, Marcel Mauss et Paul Rivet. Quand on sait que les publications d'ethnomusicologie du domaine français se comptent sur les doigts d'une main, on comprend tout l'intérêt que suscite la lecture de l'ouvrage d'André-

Marie Despringre. Mais, en dehors de l'aspect événementiel de *Fête en Flandre*, ce qui capte notre attention tient à la fois au choix du terrain, à la problématique avancée et à la méthode d'analyse utilisée.

Ce n'est pas par hasard que l'auteur cadre son étude sur la Flandre, région d'environ 80 km sur 40 km qui longe la frontière belge à partir de la mer du Nord. Outre le fait qu'il en soit originaire, Despringre a su mesurer combien la situation du Westhoek (= côté ouest) présente, de par son histoire et sa langue, des spécificités culturelles susceptibles de donner des éléments de réponse à ses interrogations. Curieusement, depuis la remarquable collecte de de Cousmaker publiée en 1856, peu ou pas de chercheurs se sont intéressés aux traditions musicales des Flamands de France. Il faut dire que, dès 1889, le folkloriste Julien Tiersot écrivait de façon péremptoire qu'il n'existait « plus rien à la campagne, ni en Flandre, ni en Picardie ». L'enquête menée par Despringre de 1975 à 1981 vient donc combler un vide, et les enregistrements de terrain, photographies et films vidéo prennent aujourd'hui valeur d'archive. Ce ne sont pas moins de 183 chants en flamand, en français ou bilingues qui furent transcrits puis analysés parmi les 250 chants de fête et les 300 chansons lyriques du corpus constitué *in situ* ou au domicile des informateurs.

L'essentiel de l'enquête porte sur des observations directes de rites contemporains, hérités du passé flamand: carnavals, fêtes patronales et calendaires. En fixant son observation sur le phénomène festif, si bien implanté dans cette région du Nord de la France, l'auteur savait qu'il pouvait espérer dégager du visible – la fête – des éléments plus souterrains, révélés notamment par l'analyse de la production musicale. Encore fallait-il disposer d'une méthode d'analyse appropriée.

C'est sans doute là que réside l'intérêt principal de cette étude, par ailleurs fort bien documentée. Pour la première fois en France, affirme l'auteur page 14, la méthode qu'il utilise est appliquée à des répertoires français. S'appuyant essentiellement sur une réflexion menée par Jean Molino, André-Marie Despringre appréhende la musique comme un sujet symbolique, et donc comme un signe sémiotique. Il tente ainsi de mettre en évidence les quasi-systèmes symboliques qui structurent chacune des fêtes étudiées. Dans certains cas, comme à Cassel, on ne peut plus parler de simple fête mais d'une véritable cérémonie carnavalesque. L'étude diachronique de ces fêtes met en évidence, entre autres, la prise en charge progressive de la musique par des institutions à la recherche d'un monopole tendant à marginaliser les mouvements spontanés. Les sociétés de types « harmonies », dans le sillage du mouvement orphéonique du XIX^e^ siècle, exercent de fait un contrôle puissant sur la production musicale tant dans l'activité elle-même que dans le répertoire. Des chefs d'orchestre écrivent, par exemple, des pot-pourris dont ils finissent par s'attribuer la paternité entière en se faisant défendre par la SACEM[1], en éditant des disques, ou en faisant perforer des cartons destinés aux orgues mécaniques.

Mais ces tentatives de détournement doivent compter avec des résistances silencieuses agissant sur la durée. Ainsi, quand, à Cassel, l'institution laisse des

[1] Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

espaces géographiques et temporels inoccupés, ils sont vite réinvestis par des groupes divers (bruiteurs, musiciens volontaires, orchestres de bals, etc.). De même le rôle joué par les chansonniers qui, à Dunkerque, écrivent chaque année de nouveaux textes, repris spontanément par la foule, crée de la sorte des contre-pouvoirs éphémères mais bien dans l'esprit profond carnavalesque. Les tableaux brossés par Despringre à partir des chants recueillis mettent en correspondance leur contenu, les usages qui en sont fait, mais aussi leurs fonctions et les « timbres » musicaux qui les supportent et qu'on a pu attester antérieurement. Grâce à l'analyse de ces chants, les différences fondamentales sont mises en évidence entre deux terroirs du Westhoek, l'Houtland rural et conservateur par opposition au Blootland maritime dominé par l'agglomération dunkerquoise. Le premier, qui a le plus conservé la langue flamande, respecte scrupuleusement les dates des fêtes. Les traditions y sont maintenues de façon un peu rigide par les pouvoirs municipaux. On assiste au glissement des chants rituels vers une fonction simplement ludique. Le fonds musical traditionnel issu du répertoire de la cornemuse (*de Doedelzak*), de l'épinette (*de Vlier, de Hommel*), de la vielle-à-roue (*de Draalier*), de la guimbarde (*de Mondtour*) ou du tambour à friction (*de Rommelpot*), se voit arrangé en pot-pourris pour harmonies et fanfares. Même l'accordéon a disparu. Nous avons donc une thématique musicale flamande mais une interprétation standardisée.

En revanche l'abandon du flamand au profit du français à Dunkerque favorise l'emprunt à des musiques d'origine française tout en servant une authentique tradition de chansonniers à Carnaval, maintenant de la sorte une pratique spontanée et populaire de chant collectif. Cette rupture musicale liée à la mutation linguistique n'entrave donc pas la persistance de la production orale sous forme de chanson d'actualité. Le flamand a disparu, mais pas la fonction du chant. Alors que les chants traditionnels en flamand sont conservés par les vieilles générations du Houtland, « l'esprit flamand » semble, lui, transmis par les jeunes générations, notamment les *Vischerbende* (bandes costumées de pêcheurs), mettant en scène un passé maritime flamand glorieux, personnalisé par une figure locale mythique, le corsaire Jean Bart. On voit ici toute la complexité du rapport que peut entretenir la musique avec la société qui la produit et combien cette fête flamande se présente, dans sa contituité, comme avant tout un lieu de construction identitaire sans cesse réajustée. L'auteur s'emploie donc à mettre en évidence trois fonctions principales de la musique: cathartique (due à la répétition musicale des mêmes éléments), symbolique (particulièrement manifeste lorsque la musique représente la fête absente) et signalétique.

Là où de Cousmaker voyait une filiation directe entre les chants flamands du milieu du XIX^{e} siècle et les Minnesänger du Moyen-Age, Despringre montre que les vacarmes et tumultes festifs obéissent à une organisation régie par des phénomènes étroitement imbriqués les uns dans les autres, ce qui l'incite à qualifier la musique de « phénomène anthropologique global », sans toutefois expliciter suffisamment, à mon sens, ce qu'il entend par là, mise à part l'allusion à l'expression fameuse de Marcel Mauss à propos du *potlatch*.

Cet intéressant travail montre à quel point l'ethnomusicologie ne peut se passer de l'enquête orale, de l'observation participante, de la mise en situation du chercheur avec le terrain, allant lui-même jusqu'à participer à l'objet de sa recherche (apprentissage de la langue, de la danse, de la musique instrumentale, du chant collectif, etc.). Quand bien même les conditions d'enquête se montrent extrêment délicates (situations urbaines démesurées), longues (six années dans ce cas-ci), subtiles (rapport aux institutions) l'ethnomusicologie des sociétés complexes, comme c'est le cas en Europe, exige ces efforts de la part des chercheurs s'ils ne veulent pas se couper du réel, s'enfermer dans l'isolat de laboratoires, incapables de produire autre chose que des postulats théoriques dont l'arrogance n'a d'égale que l'absence d'application concrète. Entre une description minutieuse des faits et une réflexion sans complaisance, André-Marie Despringre montre qu'il est possible de trouver un équilibre tenant compte aussi bien de la sensibilité émotionnelle inhérente à toute science humaine, que de la rigueur et de la distanciation dans l'analyse.

Yves Defrance

Jacques COGET (éd.) 1994. ***L'homme, l'animal et la musique.*** Parthenay (79): FAMDT éditions [Collection MODAL]. 11 auteurs; 129 p., illustré.

Un ouvrage harmonieux comme un chant de la terre et familier comme un animal de la maisonnée que ce livre de la collection Modal! Un manuel de musicologie qui se regarde comme un livre d'images (populaires, médiévales ou dix-neuvième, selon le sujet) et qui se médite comme un traité de la domestication des bêtes qui aurait des prolongements sur l'origine du langage... car il ne s'agit pas moins de onze articles documentés et novateurs qui rappellent et prouvent que l'Europe pastorale, d'avant les bruits routiniers de la mécanisation, était mélodique jusqu'à intégrer la musique instrumentale et le chant dans les techniques de contrôle et de conduite des troupeaux. Mais également que les bêtes dites féroces ou nuisibles étaient charmées, donc domptées, par des cornemuseux ou des tambourinaires. Quand Jean-Loïc Le Quellec, directeur de la collection, signe son article sur les ménétriers et les meneurs de loup, l'analyse serrée des contes et des images montre bien que le violoneux de campagne, assailli ou poursuivi, échappe à la meute en grimpant sur un arbre d'où il leur joue un air qui les tient en respect et les éloigne. Ouf! Grâces soient rendues à Sainte Cécile!

Jacques Coget, en anthropologue du son, a pensé l'ouvrage et a su collationner des recherches en cours qui se renforçent thématiquement: l'ensonnaillage des troupeaux de transhumance dans l'arc alpin et rhodanien, le briolage ou chant des labours lancé par les boirons à leurs attelages de bœufs en Berry et dans le Poitou, les concours de pinsons en Belgique, les coucous de mai dans les

Cet intéressant travail montre à quel point l'ethnomusicologie ne peut se passer de l'enquête orale, de l'observation participante, de la mise en situation du chercheur avec le terrain, allant lui-même jusqu'à participer à l'objet de sa recherche (apprentissage de la langue, de la danse, de la musique instrumentale, du chant collectif, etc.). Quand bien même les conditions d'enquête se montrent extrêment délicates (situations urbaines démesurées), longues (six années dans ce cas-ci), subtiles (rapport aux institutions) l'ethnomusicologie des sociétés complexes, comme c'est le cas en Europe, exige ces efforts de la part des chercheurs s'ils ne veulent pas se couper du réel, s'enfermer dans l'isolat de laboratoires, incapables de produire autre chose que des postulats théoriques dont l'arrogance n'a d'égale que l'absence d'application concrète. Entre une description minutieuse des faits et une réflexion sans complaisance, André-Marie Despringre montre qu'il est possible de trouver un équilibre tenant compte aussi bien de la sensibilité émotionnelle inhérente à toute science humaine, que de la rigueur et de la distanciation dans l'analyse.

Yves Defrance

Jacques COGET (éd.) 1994. ***L'homme, l'animal et la musique.*** Parthenay (79): FAMDT éditions [Collection MODAL]. 11 auteurs; 129 p., illustré.

Un ouvrage harmonieux comme un chant de la terre et familier comme un animal de la maisonnée que ce livre de la collection Modal! Un manuel de musicologie qui se regarde comme un livre d'images (populaires, médiévales ou dix-neuvième, selon le sujet) et qui se médite comme un traité de la domestication des bêtes qui aurait des prolongements sur l'origine du langage... car il ne s'agit pas moins de onze articles documentés et novateurs qui rappellent et prouvent que l'Europe pastorale, d'avant les bruits routiniers de la mécanisation, était mélodique jusqu'à intégrer la musique instrumentale et le chant dans les techniques de contrôle et de conduite des troupeaux. Mais également que les bêtes dites féroces ou nuisibles étaient charmées, donc domptées, par des cornemuseux ou des tambourinaires. Quand Jean-Loïc Le Quellec, directeur de la collection, signe son article sur les ménétriers et les meneurs de loup, l'analyse serrée des contes et des images montre bien que le violoneux de campagne, assailli ou poursuivi, échappe à la meute en grimpant sur un arbre d'où il leur joue un air qui les tient en respect et les éloigne. Ouf! Grâces soient rendues à Sainte Cécile!

Jacques Coget, en anthropologue du son, a pensé l'ouvrage et a su collationner des recherches en cours qui se renforçent thématiquement: l'ensonnaillage des troupeaux de transhumance dans l'arc alpin et rhodanien, le briolage ou chant des labours lancé par les boirons à leurs attelages de bœufs en Berry et dans le Poitou, les concours de pinsons en Belgique, les coucous de mai dans les

chansons populaires, la confection d'instruments en organes d'animaux avec leurs propriétés physiques et symboliques depuis l'Antiquité, la place des singes, des truies et des lapins cornemuseux dans les enluminures et les stalles médiévales. Toute cette exubérante arche de Noé est rigoureusement décrite et interprétée dans une perspective de réflexion serrée sur la mimologie articulatoire et combinatoire, puisque les sciences convoquées (médecine, zoologie, archéologie, acoustique) viennent à l'appui de l'anthropologie culturelle lorsqu'elle définit de quelle façon la communication entre les animaux et les hommes est constitutive, dès le néolithique, de la domestication des bêtes. L'instrument de musique, voire la voix, est compris comme une médiation entre le genre humain et le monde animal; médiation qui, en s'inspirant de données physiologiques comme le bêlement et le grognement, va, par glissements d'onomatopées et par dressage de l'oreille de la bête, constituer peu à peu un répertoire d'harmonies destinées à telle ou telle espèce pour des occasions précises.

Il s'ensuit que, dans l'histoire des sociétés agraires et nomades, la place de l'ethnomusicologie redevient tout bonnement... centrale, étant admis que le dressage, générations après générations, a formé l'oreille tant des bergers de Provence que des boucs meneurs de troupeaux et que cette mutuelle construction très élaborée d'un univers harmonique relègue loin derrière les explications (courtes, muettes, frivoles) de l'économie politique, par exemple quand elle considère qu'un berger se divertit en soufflant dans son pipeau! En Bulgarie, dans le massif des Rhodopes, ne stigmatise-t-on pas un mauvais joueur de *kaval* (flûte) ou de *gajda* (cornemuse) en affirmant de lui « qu'il ne saurait même pas mener boire un troupeau ». Ainsi, en reconstituant par des enquêtes et des enregistrements le halo sonore protecteur et orienteur du troupeau, comme y est parvenu un Constantin Brăiloiu, on prend vite et définitivement conscience de la complicité de cohabitation dans l'espace et dans les gestes de chaque jour entre l'oreille animale et l'oreille humaine. Les sonnailles aux sonorités claires ou sombres, sourdes ou aiguës sont, en effet, suspendues au cou en fonction de l'âge des bêtes, de leur espèce (âne, chèvre, brebis bessonière) et répondent à des nécessités de signalisation – temps mauvais, terrain difficile –, d'ordonnancement – temps de marche, grégarité –, d'identité – régions, propriétaires, saisons, métiers –, de mélodie – blason sonore, passion, prestige –, et enfin remplissent la fonction de stimulation et d'entraînement des bêtes elles-mêmes. La pique ou la clappe souligne et renforçe la déjà présente hiérarchie ethologique du troupeau. Mais ce n'est pas tout: les brebis, les vaches, les truies reconnaissent certes les airs joués par les bergers et même accueillent bien ses improvisations. Hors de portée vocale, sous l'orage et par-dessus le ravin, l'instrument rassemble, oriente, charme, dupe, rappelle, commande.

La civilisation rurale a donc recherché de façon résolument pragmatique un accord entre une technique de l'élevage et un art de la communication qui soit aussi occasion de communion. Béla Bartók, compositeur et musicologue averti, saura adéquatement définir le chant des labours dans des termes qui aident à mesurer l'ampleur des recherches effectuées avec succès et plaisir par les responsables de la collection Modal. Pour revenir à la coutume du briolage et illustrer

les relations entre musique savante et musique populaire, entre les organes animaux et l'oreille humaine, une citation du maître est à écouter dans toutes ses résonances. Voici comment il décrit le chant dit « long » :

> « Mélopée ornée, coupée de gloussements semblables à des sanglots et librement construite, à l'aide d'un jeu de formules mélodiques invariables : intonation lancée à pleine voix, corde récitative, vocalise tournant obstinément autour d'un son central, finale plusieurs fois répétée. Le terme long sous-entend une forme asymétrique, improvisée, ouverte. »

Personnellement, j'ai le plus grand respect pour ces laboureurs ou ces bergers qui, tout au long des travaux et des jours, ont inscrit dans leurs prés et notre mémoire une civilisation de la quête harmonique et lyrique. Ma reconnaissance de lecteur va aux auteurs du livre, ces intermédiaires féconds entre l'Europe rurale d'hier et les enjeux contemporains d'une sauvegarde de ce fragment de patrimoine.

Christophe Gros

Martin STOKES (ouvrage collectif sous la direction de) : *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence (USA) : Berg, 1994. 212 p.

Du point de vue de l'anthropologue, il paraît évident que la musique, les musiciens, les pratiques musicales et toute la charge symbolique qu'elles contiennent, peuvent jouer un rôle crucial dans la construction identitaire d'un groupe humain, quelle qu'en soit la dimension. Il est fréquent que des concours de circonstances engendrent des styles musicaux, portant en eux des marqueurs puissants de cohésion sociale. On pense immédiatement au musette à Paris, au tango à Buenos-Aires, au rebetika à Athènes, à la samba et la bossa-nova à Rio-de-Janeiro, à la salsa à New York, au fado à Lisbonne, au raï à Oran, mais aussi à la morna au Cap Vert, au reggae à la Jamaïque, au peuachivitt de Bangkok, au flamenco andalou, à la rumba zaïroise, au mbalax sénégalais, au klezmer juif, et à bien d'autres.

Combien de minorités nationales n'utilisent-elles pas leur(s) musique(s) pour fédérer leurs forces dans un combat pour leur liberté ? Même Radovan Karadzic, chef des Serbes de Bosnie, n'hésite pas à jouer de la vièle monocorde pour accompagner les ballades héroïques qu'il va chanter à ses troupes devant les caméras des journalistes occidentaux, comme pour donner une légitimité indiscutable aux revendications culturelles qui sont les siennes.

Les ethnomusicologues le savent, eux qui ont l'occasion de mesurer, à maintes reprises sur leurs terrains respectifs, à quel point des ethnies, des villages, des familles se distinguent par leurs savoirs, leurs savoir-faire musicaux et

les relations entre musique savante et musique populaire, entre les organes animaux et l'oreille humaine, une citation du maître est à écouter dans toutes ses résonances. Voici comment il décrit le chant dit « long » :

> « Mélopée ornée, coupée de gloussements semblables à des sanglots et librement construite, à l'aide d'un jeu de formules mélodiques invariables : intonation lancée à pleine voix, corde récitative, vocalise tournant obstinément autour d'un son central, finale plusieurs fois répétée. Le terme long sous-entend une forme asymétrique, improvisée, ouverte. »

Personnellement, j'ai le plus grand respect pour ces laboureurs ou ces bergers qui, tout au long des travaux et des jours, ont inscrit dans leurs prés et notre mémoire une civilisation de la quête harmonique et lyrique. Ma reconnaissance de lecteur va aux auteurs du livre, ces intermédiaires féconds entre l'Europe rurale d'hier et les enjeux contemporains d'une sauvegarde de ce fragment de patrimoine.

Christophe Gros

Martin STOKES (ouvrage collectif sous la direction de) : *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence (USA) : Berg, 1994. 212 p.

Du point de vue de l'anthropologue, il paraît évident que la musique, les musiciens, les pratiques musicales et toute la charge symbolique qu'elles contiennent, peuvent jouer un rôle crucial dans la construction identitaire d'un groupe humain, quelle qu'en soit la dimension. Il est fréquent que des concours de circonstances engendrent des styles musicaux, portant en eux des marqueurs puissants de cohésion sociale. On pense immédiatement au musette à Paris, au tango à Buenos-Aires, au rebetika à Athènes, à la samba et la bossa-nova à Rio-de-Janeiro, à la salsa à New York, au fado à Lisbonne, au raï à Oran, mais aussi à la morna au Cap Vert, au reggae à la Jamaïque, au peuachivitt de Bangkok, au flamenco andalou, à la rumba zaïroise, au mbalax sénégalais, au klezmer juif, et à bien d'autres.

Combien de minorités nationales n'utilisent-elles pas leur(s) musique(s) pour fédérer leurs forces dans un combat pour leur liberté ? Même Radovan Karadzic, chef des Serbes de Bosnie, n'hésite pas à jouer de la vièle monocorde pour accompagner les ballades héroïques qu'il va chanter à ses troupes devant les caméras des journalistes occidentaux, comme pour donner une légitimité indiscutable aux revendications culturelles qui sont les siennes.

Les ethnomusicologues le savent, eux qui ont l'occasion de mesurer, à maintes reprises sur leurs terrains respectifs, à quel point des ethnies, des villages, des familles se distinguent par leurs savoirs, leurs savoir-faire musicaux et

les subtiles nuances qui les différencient. Etudier l'identité musicale, c'est soulever immanquablement le problème fondamental de l'identité propre de l'individu. Pourtant les ethnomusicologues européens semblent avoir tardé à considérer cet aspect de «l'objet musical» comme relevant de leur problématique, de leur champ d'observation et d'analyse.

D'où le mérite de Martin Stokes d'avoir réuni une dizaine d'intervenants, venus d'horizons divers pour exposer leurs recherches récentes. L'objectif avoué est d'examiner le sens que peut prendre la musique dans la construction d'identités et d'ethnicités. Fil conducteur parfois difficile à suivre dans les démonstrations, même si les contributions suggèrent, chacune à sa façon, différentes voies possibles dans la compréhension de la musique en tant que pratique sociale. L'intérêt n'en demeure pas moins constant, pour peu que l'on soit disposé à pénétrer dans des univers extrêmement éloigés les uns des autres. Un tel regroupement d'articles apporte avant tout une matière inédite, en des domaines ethniques, historiques ou géographiques variés (Pologne, Brésil, Afghanistan, Irlande, Aborigènes d'Australie, Kalasha du nord-ouest pakistanais et – pourquoi pas ? – «savoir-vivre» en Angleterre aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles...). Une réflexion plus générale est en outre portée sur les conditions d'une construction identitaire, sociale, ethnique, régionale ou nationale à partir de la musique. On se rend ainsi très vite compte que les processus s'avèrent à la fois complexes et comparables d'un cas à l'autre. Curieusement, les questions d'identité trouvent parfois des réponses semblables en des contextes complètement différents. C'est toute la dimension sociale qui rejaillit ici, et plus particulièrement celle du comportement de distinction, déjà observé par Pierre Bourdieu. Nos auteurs n'en sont pas encore à dégager une «théorie» de l'identité musicale – le seront-ils jamais ? –, mais gageons que cette amorce de réflexion entraînera de nouvelles confrontations d'idées.

Le lecteur trouvera des bilbiographies, souvent très complètes, et un index thématique fort utile rendant cet ouvrage collectif agréable à utiliser: un ouvrage qui devrait intéresser aussi bien les anthropologues que les chercheurs travaillant dans des directions telles que les études culturelles ou politiques, le folklore, la musicologie et, bien entendu, l'ethnomusicologie.

Yves Defrance

DISQUES

Musique à la croisée des cultures. Échos de la Genève internationale. Direction artistique: Laurent Aubert. 2 CD AIMP XXXIX-XL (71'14" et 78'09"). VDE 828-829, 1995.

Les lecteurs des *Cahiers* connaissent sans doute les activités des Ateliers d'ethnomusicologie que dirige Laurent Aubert. Ce disque en est une sorte de reflet puisque nombre des artistes présentés ici y enseignent. La ville de Genève n'a rien à envier à d'autres métropoles européennes plus importantes numériquement: les cinq continents sont représentés dans ce CD par plus d'une trentaine de pays ou de groupes ethniques.

La difficulté, pour ce genre de publication, est d'organiser une suite de musiques n'ayant guère de rapports entre elles de manière à ne pas lasser l'attention de l'auditeur. La répartition ici choisie est géographique, ce qui fonctionne assez bien la plupart du temps. Nous commençons par l'Afrique sub-saharienne, surtout représentée par l'Afrique de l'Ouest et centrale. Après un détour par Cuba et le Brésil africain, c'est l'Amérique andine qui nous est proposée. La première rupture intervient alors avec deux plages de deux univers musicaux aussi éloignés l'un de l'autre que de ce qui précède: nous passons brutalement au monde sonore si particulier du *didjeridoo*, puis à un ensemble de métallophones balinais. Ce dernier est constitué presqu'entièrement de musiciens européens, et c'est d'ailleurs un des intérêts de ce recueil de rendre compte du bon (et parfois exceptionnel) niveau qu'ont réussi à atteindre nombre de musiciens européens au sein de musiques longtemps jugées inaccessibles aux non-membres de leurs communautés d'origine (la Suisse francophone n'a d'ailleurs pas l'apanage de cette recherche, si l'on songe à des musiciens vivant en Suisse alémanique comme le joueur de *shakuhachi* Andreas Gutzwiller ou surtout le remarquable joueur de *sarod* qu'est Ken Zuckerman). Nous entendrons ainsi au long de ce recueil un musicien suisse jouer de la flûte traversière *flé* d'Afrique de l'Ouest, des pièces bosniaques ou albanaises interprétées par des musiciens suisses ou un *takht* franco-libano-syrien. Si les musiques présentées ici n'excluent pas les genres métissés comme le mambo venezuélien du premier CD, les musiciens étrangers à ces traditions ne le sont que par leur nationalité, tant ils s'efforcent de s'intégrer à leur communauté musicale d'accueil.

Le second CD, après un passage en Europe de l'Ouest (Espagne, Portugal, Savoie et Suisse), nous entraîne dans un voyage (nostalgique, pour ceux qui ont pu suivre physiquement cette route musicale à une époque moins troublée), qui nous entraîne de l'Italie à l'Inde, en passant par la Bosnie, la Turquie et l'Afghanistan. La volonté d'ouverture de l'auteur de ce recueil s'affirme à nouveau puisque le groupe savoyard « La Kinkerne » se situe dans la mouvance folk et que l'ensemble suisse de cors des Alpes, auquel s'associe une chanteuse, présente une musique de création où seuls les instruments sont traditionnels. L'album se termine par trois soli instrumentaux de musique chinoise, avec notamment le beau timbre des cordes de soie du *qin* de Georges Goormaghtigh, que bien peu ont entendu (à ma connaissance le seul enregistrement d'un *qin* monté de cordes en soie, édité hors de Chine est un enregistrement pirate de Madame Tsar Teh-yun, et qui ne rend d'ailleurs sans doute pas justice à son talent).

Ces quarante-et-une plages, indépendamment du plaisir proprement musical qu'elles procurent à l'auditeur, constituent une excellente démonstration qu'il peut exister une façon de vivre ensemble, entre l'horrible « purification ethnique » et le réducteur « tout métissage », cher à une époque aux instances culturelles françaises, où chaque communauté apporterait sa richesse propre en incorporant à un rythme qui lui est naturel les influences des cultures qui l'entourent.

Henri Lecomte

Quatre disques de musique « touarègue »

Tis Ras. Chant, chœur, guitare, *'ûd*, *darbouka*. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 124, 1995. Durée totale : 49'. [Coll. « Touareg – Vol. III »].

Imaran. Chant, chœur, guitare, *'ûd*, *darbouka*. Notice en français et en anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 152, 1995. Durée totale : 53'. [Coll. « Touareg–Vol. IV »].

Choγly. Chant, chœur, guitare, *'ûd*, *darbouka*. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 153, 1995. Durée totale : 50'. [Coll. « Touareg – Vol. V »].

Assouf. Baly Othmani & Steve Shehan. Chant, *'ûd*, synthétiseurs, échantillonnages et ambiances diverses. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 136, 1994. Durée totale : 55'.

Ces quatre disques constituent la suite de la collection « Touareg », publiée par Al Sur, dont les deux premiers volumes furent commentés dans le volume 7 des *Cahiers de musiques traditionnelles* (1994 : 308-310). Mais, tandis que ceux-ci présentaient certains aspects de la musique traditionnelle touarègue du Tassili (Algérie), ces dernières parutions illustrent ce qu'on pourrait appeler la

Le second CD, après un passage en Europe de l'Ouest (Espagne, Portugal, Savoie et Suisse), nous entraîne dans un voyage (nostalgique, pour ceux qui ont pu suivre physiquement cette route musicale à une époque moins troublée), qui nous entraîne de l'Italie à l'Inde, en passant par la Bosnie, la Turquie et l'Afghanistan. La volonté d'ouverture de l'auteur de ce recueil s'affirme à nouveau puisque le groupe savoyard « La Kinkerne » se situe dans la mouvance folk et que l'ensemble suisse de cors des Alpes, auquel s'associe une chanteuse, présente une musique de création où seuls les instruments sont traditionnels. L'album se termine par trois soli instrumentaux de musique chinoise, avec notamment le beau timbre des cordes de soie du *qin* de Georges Goormaghtigh, que bien peu ont entendu (à ma connaissance le seul enregistrement d'un *qin* monté de cordes en soie, édité hors de Chine est un enregistrement pirate de Madame Tsar Teh-yun, et qui ne rend d'ailleurs sans doute pas justice à son talent).

Ces quarante-et-une plages, indépendamment du plaisir proprement musical qu'elles procurent à l'auditeur, constituent une excellente démonstration qu'il peut exister une façon de vivre ensemble, entre l'horrible « purification ethnique » et le réducteur « tout métissage », cher à une époque aux instances culturelles françaises, où chaque communauté apporterait sa richesse propre en incorporant à un rythme qui lui est naturel les influences des cultures qui l'entourent.

Henri Lecomte

Quatre disques de musique « touarègue »

Tis Ras. Chant, chœur, guitare, *'ûd*, *darbouka*. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 124, 1995. Durée totale : 49'. [Coll. « Touareg – Vol. III »].

Imaran. Chant, chœur, guitare, *'ûd*, *darbouka*. Notice en français et en anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 152, 1995. Durée totale : 53'. [Coll. « Touareg–Vol. IV »].

Choγly. Chant, chœur, guitare, *'ûd*, *darbouka*. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 153, 1995. Durée totale : 50'. [Coll. « Touareg – Vol. V »].

Assouf. Baly Othmani & Steve Shehan. Chant, *'ûd*, synthétiseurs, échantillonnages et ambiances diverses. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 136, 1994. Durée totale : 55'.

Ces quatre disques constituent la suite de la collection « Touareg », publiée par Al Sur, dont les deux premiers volumes furent commentés dans le volume 7 des *Cahiers de musiques traditionnelles* (1994 : 308-310). Mais, tandis que ceux-ci présentaient certains aspects de la musique traditionnelle touarègue du Tassili (Algérie), ces dernières parutions illustrent ce qu'on pourrait appeler la

«nouvelle» musique touarègue du sud de l'Algérie dont le *'ûd* arabe est devenu l'instrument favori, joué par des hommes, alors que jusqu'ici c'était les femmes qui détenaient le monopole de la musique instrumentale avec la vièle monocorde *imzad* et le tambour sur mortier *tindé*.

A l'exception de la voix des chanteurs, les trois premiers disques sont semblables quant à leur contenu, si bien qu'il serait fastidieux de les décrire séparément. Alors que certains des airs instrumentaux et vocaux rappellent vaguement le répertoire traditionnel touareg, la présence du *'ûd* (ou de la guitare) évoque irrésistiblement l'univers musical arabe ou berbère du Nord. Cette impression est renforcée par la structure de ces chants et son caractère répétitif: exposé, au début de presque toutes les pièces de *'ûd*, de ce qui pourrait être considéré comme un *taqsim* (solo instrumental non mesuré), suivi d'un fort contraste rythmique et généralement d'un chant solo d'homme a-a-b-b, alternant avec le chœur responsorial des femmes qui reprend le même schéma a-a-b-b. A part le premier chant du disque de Tis Ras, les rythmes sont tous d'inspiration plutôt berbèro-arabe et de type *aksak*, c'est-à-dire fortement syncopés, réalisés à l'aide d'une *darbouka*, d'un tambour plus sourd marquant le tempo de base, ainsi qu'avec les battements de mains du chœur. Si les paroles sont bien en *tamachek*, la technique vocale des chanteurs, notamment de Imaran (Vol. IV), avec ses mélismes très accentués, pourrait laisser croire à l'oreille profane qu'il s'agit de chants en langue arabe, car les chanteurs touaregs n'utilisent que peu d'ornementation vocales et toujours de manière beaucoup plus sobre. Par ailleurs, la tonalité uniforme des airs confère à ce répertoire une certaine monotonie: on est loin de la diversité des répertoires touaregs traditionnels! Presque toutes les plages des trois disques sont inachevées, c'est-à-dire qu'elles se terminent par un *fade out*, ce qui donne une impression d'«échantillonnage» effectué dans le répertoire de ces chanteurs.

Les chants évoquent des thèmes chers aux Touaregs: les tourments de l'amour déçu, la nostalgie du pays des Ajjers, mais dans la notice on ne trouve pas de commentaires permettant de décrypter certains passages dont le sens est particulièrement hermétique. D'autre part, une erreur s'est glissée dans le texte imprimé sur le disque de Tis Ras: l'indication «Volume V» doit être remplacée par «Volume III».

Les enregistrements figurant sur ces trois premiers disques ont tous été effectués en même temps à Djanet (Tassili n Ajjer) auprès de trois chanteurs et joueurs de *'ûd*, par le même preneur de son. Au recto et au verso de chacune des notices explicatives, on trouve une photo couleurs du musicien, mais à l'intérieur, figurent à chaque fois le même texte d'introduction sans intérêt et les mêmes photos noir/blanc sans légendes. En revanche, les textes des chant y sont traduits en français et en anglais, mais non transcrits en tamachek. Deux des trois musiciens, Imaran (Ahmed Chakali) et Choγly, «jeunes interprètes de la chanson contemporaine des Ajjers», sont présentés dans un court paragraphe en fin de notice.

Malgré ces réserves quant à l'authenticité «touarègue» que prétendent refléter ces documents, les ensembles «sonnent» bien et l'exécution instrumentale est propre et dynamique.

Quant au quatrième disque, il révèle qu'à son tour, cette nouvelle musique touarègue vient de se faire «fusionner» par la culture musicale «world». Le chanteur et joueur de *'ûd* Baly Othmani est ici accompagné par Steve Shehan à la basse électrique et aux multiples instruments de percussion.

La plage 1 constitue sans doute l'air le plus «touareg» de ce disque et de toute la série, malgré la présence du *'ûd* et l'accompagnement de diverses percussions, dont la *darbouka*, le tambour *djembe*, le hochet *shekere* et des balais de batterie de jazz. Le style vocal est ici très sobre, sans fioritures et ornementations superflues, les instruments électronique sont absents. D'après la notice, cette chanson a comme incipit le proverbe tamahaq (dialecte touareg du Hoggar) *Eïlan akabar warigazaz*, traduit ici par «Celui qui possède un pilon n'utilise pas ses dents». Or, le mot *akabar* signifie «bol de traite» (pour le lait, dont il est question dans la chanson), ce qui restitue tout son sens au texte qui dit en substance: «celui qui boit du lait n'a pas besoin de croquer un aliment et peut résister ainsi au jeûne du Ramadan».

Avec les plages suivantes, on entre carrément dans l'univers de la «sono mondiale». A l'ouverture instrumentale au *'ûd* succède un chant dont l'air appartient au répertoire du *tindé*, mais auquel viennent se greffer les ambiances et procédés sonores réducteurs, désormais habituels, de la «world music»: instruments échantillonnés provenant d'autres cultures (*angklung* javanais, *likembe* d'Afrique centrale, castagnettes d'Ibiza, *agogo* du Brésil, etc.), basse profonde synthétique, rumeurs de foules, qui «enrobent» le tout de timbres bizarres et témoignent d'un travail de studio soigné. Mais la voix du chanteur restitue parfaitement et fidèlement ce qui caractérise le chant touareg: sobriété, peu de vibrato, «épaisseur» rustique. Paradoxalement, mais sans aller jusqu'à admettre qu'il s'agit là de l'»univers authentique du musicien touareg» (notice, p. 12), le résultat de cette double fusion n'est pas désagréable, et en tout cas plus probant au point de vue de l'authenticité que les trois disques précédents.

François Borel

Tambours du Maroc/Drums of Morocco. Aadat. Dqa Marrakchya, Heddawa Aïssawa, Haouariyat. Enregistrements, textes, illustrations et photo d'Antonio Baldassare. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur ALCD 121/M7 853.

Ce disque comprend neuf pièces caractéristiques de la musique populaire urbaine marocaine, regroupées en fonction de leur appartenance aux répertoires de quatre «confréries»: les *Dqa*[1] et les *Haouariyat*, ainsi que les *Aïssawa* et les *Heddawa*, spécifiquement religieuses. L'utilisation qui est faite du terme de «confrérie» pour *Dqa* et pour *Haouariyat* est ici particulière: *Dqa* s'appliquant

[1] Pour éviter toute confusion, les termes vernaculaires sont ici reproduits selon la notation de l'auteur.

Quant au quatrième disque, il révèle qu'à son tour, cette nouvelle musique touarègue vient de se faire «fusionner» par la culture musicale «world». Le chanteur et joueur de *'ûd* Baly Othmani est ici accompagné par Steve Shehan à la basse électrique et aux multiples instruments de percussion.

La plage 1 constitue sans doute l'air le plus «touareg» de ce disque et de toute la série, malgré la présence du *'ûd* et l'accompagnement de diverses percussions, dont la *darbouka*, le tambour *djembe*, le hochet *shekere* et des balais de batterie de jazz. Le style vocal est ici très sobre, sans fioritures et ornementations superflues, les instruments électronique sont absents. D'après la notice, cette chanson a comme incipit le proverbe tamahaq (dialecte touareg du Hoggar) *Eïlan akabar warigazaz*, traduit ici par «Celui qui possède un pilon n'utilise pas ses dents». Or, le mot *akabar* signifie «bol de traite» (pour le lait, dont il est question dans la chanson), ce qui restitue tout son sens au texte qui dit en substance: «celui qui boit du lait n'a pas besoin de croquer un aliment et peut résister ainsi au jeûne du Ramadan».

Avec les plages suivantes, on entre carrément dans l'univers de la «sono mondiale». A l'ouverture instrumentale au *'ûd* succède un chant dont l'air appartient au répertoire du *tindé*, mais auquel viennent se greffer les ambiances et procédés sonores réducteurs, désormais habituels, de la «world music»: instruments échantillonnés provenant d'autres cultures (*angklung* javanais, *likembe* d'Afrique centrale, castagnettes d'Ibiza, *agogo* du Brésil, etc.), basse profonde synthétique, rumeurs de foules, qui «enrobent» le tout de timbres bizarres et témoignent d'un travail de studio soigné. Mais la voix du chanteur restitue parfaitement et fidèlement ce qui caractérise le chant touareg: sobriété, peu de vibrato, «épaisseur» rustique. Paradoxalement, mais sans aller jusqu'à admettre qu'il s'agit là de l'»univers authentique du musicien touareg» (notice, p. 12), le résultat de cette double fusion n'est pas désagréable, et en tout cas plus probant au point de vue de l'authenticité que les trois disques précédents.

François Borel

Tambours du Maroc/Drums of Morocco. Aadat. Dqa Marrakchya, Heddawa Aïssawa, Haouariyat. Enregistrements, textes, illustrations et photo d'Antonio Baldassare. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur ALCD 121/M7 853.

Ce disque comprend neuf pièces caractéristiques de la musique populaire urbaine marocaine, regroupées en fonction de leur appartenance aux répertoires de quatre «confréries»: les *Dqa*[1] et les *Haouariyat*, ainsi que les *Aïssawa* et les *Heddawa*, spécifiquement religieuses. L'utilisation qui est faite du terme de «confrérie» pour *Dqa* et pour *Haouariyat* est ici particulière: *Dqa* s'appliquant

[1] Pour éviter toute confusion, les termes vernaculaires sont ici reproduits selon la notation de l'auteur.

normalement à la forme musicale jouée et *Haouariyat* renvoyant à la tribu des *Haouara.*

De cette musique, ce disque offre quelques beaux exemples, très saisissants par leur vitalité. Les deux premières pièces, intitulées *Hafouz* et *Touichya*, appartenant au *Dqa Marrakchya* (*Dqa* de Marrakech), sont caractérisées par l'emploi d'un tambour-sur-cadre *tara*, de castagnettes en métal *qraqèb* et de tambours en forme de gobelet dont les petits sont nommés *tarija* et les plus gros *derbouka.* Les deux pièces, chantées respectivement par un double chœur alterné et par un soliste et un chœur, sont constituées de deux parties dont la dernière est chantée *recto tono* sur différents degrés selon un développement ascendant. Dans la première pièce une trompe *n'ffar* superpose sa note unique aux voix. La deuxième pièce se distingue par l'intervention de formules rythmiques battues avec les mains, comme c'est souvent le cas dans les musiques du monde arabe.

Les trois pièces des *Heddawa*, chantées en alternance par deux hommes (ou par un soliste et deux hommes ?) sont caractérisées par l'emploi de tambours en forme de gobelet *gwal* assez semblables à la *derbouka* mais munis d'un timbre, et du gros tambour à deux peaux *t'bila*, frappé avec deux baguettes. Avec son rythme majestueux et ses voix profondes, la pièce 4 est particulièrement attachante même si, dans la deuxième partie rapide, on peut regretter que l'enregistrement ne donne pas assez de présence aux voix.

Les deux pièces suivantes, intitulées *Dhikr* et *Ḥadra* (et non pas *Hadra* qui signifie «amusement»), représentent les *Aïssawa.* La première est chantée en alternance par deux hommes, vraisemblablement les mêmes que dans les pièces des *Heddawa*, à en juger par leurs voix. Les tambours sont les *tara* et le *t'bila* ainsi que le *bendir*, autre type de tambour-sur-cadre. La *ḥadra*, pièce la plus longue du disque, soit 13'05", dont la deuxième moitié est exécutée par le hautbois *rheta* avec les tambours, n'est cependant pas très convaincante et reflète assez mal l'idée suggérée dans la notice d'une musique propice au déclenchement de la transe.

Les deux dernières pièces appartiennent aux *Houariyat* et sont les seules pièces exécutées par des femmes. Celles-ci s'accompagnent aux tambours *tarija*, *tara* et *derbouka* et à la cloche *naqqous.* Ici non plus, le choix musical ne paraît pas heureux et l'enregistrement ne permet pas bien d'apprécier les voix.

Si, en dépit de ces quelques faiblesses, les enregistrements sont de qualité, la notice est en revanche assez inconsistante et comporte un certain nombre d'erreurs. Tout d'abord le titre du disque,*Tambours du Maroc. Aadat*, a de quoi dérouter puisqu'il ne s'agit ni de musique de tambours exclusivement, ni de *aadat,* «habitude», «coutume» (voir la notice p. 3) qui s'applique plutôt à ce qui est rituel. Or ici, plusieurs pièces retenues relèvent surtout du divertissement (les deux pièces *Haouariyat* et la deuxième pièce de *Dqa*).

Les instruments de musique font l'objet de schémas fort utiles illustrant les différents types, mais les légendes laissent malheureusement de côté les termes vernaculaires qu'on trouve surtout dans les notes relatives aux différentes pièces.

On pourrait s'attendre aussi dans la notice à des commentaires plus proches des enregistrements, voire à des transcriptions représentant les différents rythmes.

Or, seule la deuxième pièce est accompagnée d'une transcription du rythme sur quatre portées superposées, chacune divisée en deux en fonction des techniques de jeu. S'il est tout à fait intéressant pour la connaissance de ces musiques de disposer de telles partitions, la transcription proposée ici, avec ses alternances entre doubles croches et doubles croches pointées, ponctuées de successions de quarts de soupirs, de huitièmes de soupirs, voire de quarts et de huitièmes de soupirs pointés, aurait gagné à être simplifiée: comment évaluer la différence entre les durées de frappes de différents instruments quand celle-ci se réduit à un huitième de soupir?

En ce qui concerne les textes chantés[2], l'auteur a choisi une formule curieuse qui consiste à donner le texte soit en arabe, soit dans sa traduction française, mais jamais les deux à la fois.

Le texte intitulé *Bismillah* et donné en français est censé être celui de la pièce 4, alors que ce texte, composé de douze lignes, appartient à trois pièces différentes (les six premières lignes à la pièce 4, les trois suivantes à la pièce 5, les trois dernières à la pièce 6). La même confusion règne pour les pièces 8 et 9 dont les textes ont été mal découpés.

Nombre de détails typographiques ou orthographiques attestent d'un certain manque de rigueur. Mais plus grave est le manque total d'informations sur les dates et les lieux d'enregistrements. A en juger par l'absence d'atmosphère de fond et de commentaires d'ordre contextuel, il s'agit vraisemblablement d'enregistrements effectués hors situation, voire en concert. On ne peut que regretter qu'une musique d'une telle valeur ait été publiée de façon aussi expéditive.

Miriam Rovsing Olsen

Calabre. Musiques de fêtes. Enregistrements, choix des plages et notice de Goffredo Plastino. 1 CD INEDIT W 260051, 1993.

La Calabre, région la plus méridionale de l'Italie continentale, possède, aujourd'hui encore, un patrimoine musical populaire des plus riches et des plus élaborés. C'est probablement pour cette raison que de nombreux chercheurs, pas uniquement italiens, se sont intéressés et s'intéressent encore à la culture musicale de cette région extrême de la péninsule.

Dernier en date de la vaste discographie concernant la Calabre, ce CD, réalisé par Goffredo Plastino, un ethnomusicologue élève de Diego Carpitella, est consacré à la musique et aux phénomènes paramusicaux rencontrés au cours du déroulement de plusieurs fêtes religieuses populaires. Pendant les périodes festives, en particulier celles relatives aux pèlerinages et à la permanence près des sanctuaires,

---

[2] J'adresse mes remerciements à mon collègue Lahsen Hira à l'Université Hassan II de Mohammedia au Maroc, qui a bien voulu m'aider à résoudre les problèmes relatifs aux textes chantés en arabe.

Or, seule la deuxième pièce est accompagnée d'une transcription du rythme sur quatre portées superposées, chacune divisée en deux en fonction des techniques de jeu. S'il est tout à fait intéressant pour la connaissance de ces musiques de disposer de telles partitions, la transcription proposée ici, avec ses alternances entre doubles croches et doubles croches pointées, ponctuées de successions de quarts de soupirs, de huitièmes de soupirs, voire de quarts et de huitièmes de soupirs pointés, aurait gagné à être simplifiée: comment évaluer la différence entre les durées de frappes de différents instruments quand celle-ci se réduit à un huitième de soupir?

En ce qui concerne les textes chantés[2], l'auteur a choisi une formule curieuse qui consiste à donner le texte soit en arabe, soit dans sa traduction française, mais jamais les deux à la fois.

Le texte intitulé *Bismillah* et donné en français est censé être celui de la pièce 4, alors que ce texte, composé de douze lignes, appartient à trois pièces différentes (les six premières lignes à la pièce 4, les trois suivantes à la pièce 5, les trois dernières à la pièce 6). La même confusion règne pour les pièces 8 et 9 dont les textes ont été mal découpés.

Nombre de détails typographiques ou orthographiques attestent d'un certain manque de rigueur. Mais plus grave est le manque total d'informations sur les dates et les lieux d'enregistrements. A en juger par l'absence d'atmosphère de fond et de commentaires d'ordre contextuel, il s'agit vraisemblablement d'enregistrements effectués hors situation, voire en concert. On ne peut que regretter qu'une musique d'une telle valeur ait été publiée de façon aussi expéditive.

Miriam Rovsing Olsen

Calabre. Musiques de fêtes. Enregistrements, choix des plages et notice de Goffredo Plastino. 1 CD INEDIT W 260051, 1993.

La Calabre, région la plus méridionale de l'Italie continentale, possède, aujourd'hui encore, un patrimoine musical populaire des plus riches et des plus élaborés. C'est probablement pour cette raison que de nombreux chercheurs, pas uniquement italiens, se sont intéressés et s'intéressent encore à la culture musicale de cette région extrême de la péninsule.

Dernier en date de la vaste discographie concernant la Calabre, ce CD, réalisé par Goffredo Plastino, un ethnomusicologue élève de Diego Carpitella, est consacré à la musique et aux phénomènes paramusicaux rencontrés au cours du déroulement de plusieurs fêtes religieuses populaires. Pendant les périodes festives, en particulier celles relatives aux pèlerinages et à la permanence près des sanctuaires,

---

[2] J'adresse mes remerciements à mon collègue Lahsen Hira à l'Université Hassan II de Mohammedia au Maroc, qui a bien voulu m'aider à résoudre les problèmes relatifs aux textes chantés en arabe.

le besoin de s'exprimer à travers un code sonore et musical correspond à une nécessité interne de la communauté et met en évidence la fonction sociale du chant et de la musique paysanne du sud de l'Italie. A côté des répertoires formalisés (vocaux et instrumentaux), un aspect particulièrement intéressant de ce disque est l'attention portée à la «paramusique», c'est-à-dire à tous les phénomènes sonores qui ne sont pas strictement formalisés dans un langage distinctement musical: sons de différents idiophones, cris, invocations etc. Un tel ensemble de formes expressives n'est pas mis en œuvre de façon accidentelle, mais constitue un réseau serré de communication et de représentations qui imprègne la dimension orale/auriculaire dont le système festif est le véhicule privilégié.

L'anthologie est constituée de vingt-deux morceaux enregistrés sur le terrain au cours de ces dix dernières années, dans des localités appartenant aux trois provinces calabraises. Certaines des principales fêtes religieuses à caractère régional y sont illustrées, ainsi que d'autres d'intérêt plus local (dont quelques unes étaient inconnues à ce jour), sans oublier les fêtes importantes du calendrier (Noël, Pâques), le tout caractérisé par des ambiances sonores toujours précises et significatives.

La succession des plages se présente selon un ordre qui suit le cycle de l'année. Les cinq premiers enregistrements appartiennent à la période hivernale. On commence avec un Noël à la cornemuse *zampogna,* auquel succède une synthèse musicale de la fête de San Leone à Saracena (province de Cosenza). Signalons, dans cette dernière sélection, la présence d'idiophones jusqu'alors inconnus, les *nimule.* Viennent ensuite plusieurs enregistrements, effectués au printemps, qui se rattachent aux rituels de la Passion du Christ, puis la longue et riche séquence estivale qui débute avec des documents enregistrés à Seminara (province de Reggio di Calabria) au cours de la fête de la Vierge des pauvres: la Vierge noire en l'honneur de laquelle, au rythme des tambourins, on fait danser les «géants», deux grandes marionnettes de papier mâché animées par deux danseurs-porteurs. A Riace (province de Reggio di Calabria), après diverses tarentelles, prières chantées et rosaires, la séquence estivale s'achève sur la fête des saints Cosme et Damien remarquable par la présence massive de musiciens et danseurs tziganes qui s'y rassemblent pour l'occasion. Le disque se termine sur une autre plage de musique de Noël pour *zampogna* qui clôt symboliquement le cycle de l'année. La plaquette qui accompagne le CD constitue un bon guide pour l'écoute et une bonne introduction au monde musical et sonore des fêtes enregistrées. L'auteur a eu soin de préciser le rôle des répertoires religieux liés à des fonctions de dévotion spécifiques, le moment et les lieux destinés à leur exécution, ainsi que de décrire les instruments de musique utilisés et de fournir une documentation sur les différentes fêtes. Enfin, les textes des chants enregistrés sont transcrits.

Ce CD a été réalisé dans une optique originale et inédite: il présente la partie du répertoire musical calabrais qui s'exprime à l'occasion de moments rituels et dévotionnels. Il met ainsi en lumière la vitalité qui anime aujourd'hui l'expression sonore et musicale d'une grande partie de la population de cette région malgré les inévitables changements culturels. En même temps, grâce à la réalisation d'enregistrements d'une bonne qualité technique, l'auteur permet à

l'auditeur de s'immerger dans l'atmosphère sonore des différents moments de la fête, car « la sonorité d'ensemble de la fête est une caractéristique culturelle tout aussi importante que les sons ou les musiques qui peuvent être produits lors de son déroulement.» Un seul petit reproche concernant le choix de l'image de couverture: une illustration du XVII[e] siècle -fort belle au demeurant- qui confère au disque une saveur antique en contradiction avec ce qui semblerait être le propos de l'auteur: apporter un témoignage sur une réalité d'aujourd'hui, en la restituant avec des enregistrements digitaux.

Antonello Ricci
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

Trois disques de musique traditionnelle bulgare[1]

Enregistrements et notices de Herman Vuylsteke

Musique du pays chope. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 1. 1 CD Le chant du monde CMT 274 970 (76'21"), 1994.

Rhodope-Dobroudja. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 2. 1 CD Le chant du monde CMT 274 975 (65'26"), 1994.

Thrace. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 3. 1 CD Le chant du monde CMT 274 977 (71'36"), 1994.

La musique traditionnelle populaire bulgare est bien connue du grand public – notamment grâce aux « mystérieuses » voix de femmes, découvertes en 1955, et dont les chœurs n'ont cessé depuis de s'épandre, enrichissant leur répertoire de nouvelles compositions. Les trois disques d'Herman Vuylsteke dont il est question ici n'ont rien en commun avec ces chants folklorisés. Ils raviront les amateurs d'une tradition plus authentique et en particulier ceux qui se rappellent les excellents disques vinyl publiés par Lloyd (Topic 12T107), Raim et Koening (Explorer series H-72034 et H-72038), etc. D'ailleurs les spécialistes bulgares ayant orienté H. Vuylsteke sur le terrain sont les mêmes – R. Kacarova, S. Džudžev, V. Atanasov, entre autres.

Les enregistrements proposés ici sont le fruit de plusieurs séjours effectués par l'auteur entre les années 1976 et 1982. Ils entraînent l'auditeur à parcourir quatre régions (le pays en comptant sept), particulièrement riches en ce qui concerne les traditions musicales. Cette anthologie donne ainsi un assez bon aperçu de la pratique musicale vocale et instrumentale de ce petit pays balkanique.

---

[1] Les volumes 4 et 5 de cette Anthologie ont paru après la rédaction de ce compte-rendu. Il s'agit de *Pirin* (CMT 274 979) et *Du Danube au Balkan* (CMT 274 981) [Ndlr].

l'auditeur de s'immerger dans l'atmosphère sonore des différents moments de la fête, car « la sonorité d'ensemble de la fête est une caractéristique culturelle tout aussi importante que les sons ou les musiques qui peuvent être produits lors de son déroulement.» Un seul petit reproche concernant le choix de l'image de couverture: une illustration du XVII[e] siècle -fort belle au demeurant- qui confère au disque une saveur antique en contradiction avec ce qui semblerait être le propos de l'auteur: apporter un témoignage sur une réalité d'aujourd'hui, en la restituant avec des enregistrements digitaux.

Antonello Ricci
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

Trois disques de musique traditionnelle bulgare[1]

Enregistrements et notices de Herman Vuylsteke

Musique du pays chope. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 1. 1 CD Le chant du monde CMT 274 970 (76'21"), 1994.

Rhodope-Dobroudja. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 2. 1 CD Le chant du monde CMT 274 975 (65'26"), 1994.

Thrace. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 3. 1 CD Le chant du monde CMT 274 977 (71'36"), 1994.

La musique traditionnelle populaire bulgare est bien connue du grand public – notamment grâce aux « mystérieuses » voix de femmes, découvertes en 1955, et dont les chœurs n'ont cessé depuis de s'épandre, enrichissant leur répertoire de nouvelles compositions. Les trois disques d'Herman Vuylsteke dont il est question ici n'ont rien en commun avec ces chants folklorisés. Ils raviront les amateurs d'une tradition plus authentique et en particulier ceux qui se rappellent les excellents disques vinyl publiés par Lloyd (Topic 12T107), Raim et Koening (Explorer series H-72034 et H-72038), etc. D'ailleurs les spécialistes bulgares ayant orienté H. Vuylsteke sur le terrain sont les mêmes – R. Kacarova, S. Džudžev, V. Atanasov, entre autres.

Les enregistrements proposés ici sont le fruit de plusieurs séjours effectués par l'auteur entre les années 1976 et 1982. Ils entraînent l'auditeur à parcourir quatre régions (le pays en comptant sept), particulièrement riches en ce qui concerne les traditions musicales. Cette anthologie donne ainsi un assez bon aperçu de la pratique musicale vocale et instrumentale de ce petit pays balkanique.

---

[1] Les volumes 4 et 5 de cette Anthologie ont paru après la rédaction de ce compte-rendu. Il s'agit de *Pirin* (CMT 274 979) et *Du Danube au Balkan* (CMT 274 981) [Ndlr].

Le premier volume est consacré au *Šopläk*, pays des Šop, qui englobe Sofia et ses alentours, une région réputée pour son chant diaphonique. Le pays šop marque la limite nord de la diffusion de ce style de chant que l'on trouve à l'ouest du pays, notamment dans la région du Pirin (Macédoine bulgare, non représentée dans cette anthologie). Les plages 8, 9, 10 et 16 en constituent de très beaux exemples, ponctués (sauf plage 16) de *provikvanja*, ces fameux cris lancés en fin de phrase et si caractéristiques de ce type de chant, bien que non spécifiques.

Le disque commence par un solo de vièle pluricorde *gădulka* exécutant une mélodie «de banquet» *na trapeza*, malheureusement écourtée (1'44) pour des raisons inconnues (les mélodies *na trapeza*, en général non mesurées, sont parmi les plus longues du répertoire). On retrouve heureusement cet instrument à la plage 18 (airs de danse, 2'31). On enchaîne [2 et 3] avec un chœur de femmes à l'unisson accompagné d'une petite formation instrumentale composée de la grosse caisse *tăpan*, de la flûte *kaval*, de la *gădulka* et du luth *tambura* (omis dans la notice) dont on entend aisément les notes pincées (couvrant si bien la *gădulka* que l'on se demande s'il y en a une). La plage suivante [4] est intéressante à plusieurs point de vue. D'abord pour sa rareté – les chants de Noël, *na Koleda*, apparaissent fort peu dans d'autres disques; ensuite parce qu'elle donne à entendre des voix d'homme (en général ce sont les femmes qui chantent, sauf dans les Rhodopes – cf. vol. 2); enfin par son authenticité et sa qualité. Malheureusement l'absence d'explications et de traduction (un résumé aurait été le bienvenu) pour une pièce si longue (12'38") provoquera peut-être la lassitude des auditeurs. Le seul commentaire donné par H. Vuylsteke à propos des chants de Noël se trouve dans le volume 3 (il faut l'avoir acheté pour savoir qu'il existe, et il contient de surcroît quelques erreurs). Il s'agit ici d'une suite de quatre chants entrecoupés par un échange verbal entre le groupe de chanteurs, les *koledari*, et les hôtes auxquels ils rendent visite. Le cycle des chants de Noël (*Koleda*) était exécuté par une troupe de *koledari* composée uniquement d'hommes censés représenter les bergers annonçant la bonne nouvelle, et souvent accompagnés d'un joueur de cornemuse *gajda* ou de flûtes (on les entend à la fin de la plage, accompagnés par la *gădulka* et le *tăpan*, ainsi que par le tintement de cloches pastorales). Visitant chaque maison du village, les *koledari* sont accueillis par les habitants (échange de paroles au début de la plage). Ils saluent tout d'abord le maître de maison (premier chant), puis chantent en l'honneur et à l'intention des différents membres de la maisonnnée (une jeune fille, deuxième chant, un garçon, troisième chant, sur la même mélodie, mais avec des paroles différentes), leur adressent par ce biais vœux et souhaits. Récits et chants ont pour fonction de garantir abondance, prospérité et santé, richesse et bonheur (récit «rituel» final, ponctué de *Amin, amin, amin*). Après avoir reçu des petits pains confectionnés à cette occasion, quelques pièces, un verre de vin, etc., et l'invitation à revenir l'année suivante (dernières paroles prononcées par la maîtresse de maison), la troupe s'éloigne bruyamment (musique dont l'intensité diminue) et gagne la maison suivante.

Viennent ensuite des airs de danse [5 et 6] exécutés, précisons-le puisque cela n'est pas indiqué, par un ensemble composé des mêmes instruments qu'aux plages 2 et 3, mais où l'on entend cette fois nettement la *gădulka* ainsi que la

tambura. On retrouve des mélodies de danses dans la troisième partie du disque (région de Gabra et Ihtiman, sud-est de Sofia), plage 14 (*staro horo*, vieille ronde, jouée à la *gajda*, 2'27); 15 (suite de danses, par un petit orchestre de flûte, *gajda*, *tăpan*, qui semble faire danser des jeunes filles dont on entend le chant en introduction à cette longue pièce, 10'07); 17 (danse *bučemiš*, à la *gajda*, *găduIka* et *tăpan*, 2'31); 19 (cette danse est entraînée par le chant, la *găduIka* et aussi le *kaval*, omis dans la notice, 2'03) et enfin la plage 21, qui est une *kopanica*, soit une danse des bêcheurs (*găduIka*, *kaval* et *tăpan*, 2'28).

La seconde partie du premier CD [7 à 12] – enregistrée au village de Kladnica situé à l'ouest de Sofia, est plus particulièrement consacrée au chant. Elle commence [7] par un chant exécuté par des femmes (alternance chœur-soliste, 1'56) appartenant au répertoire historique, et qui peut être donné à l'occasion d'un banquet (chant *na trapeza*, comme le 1, le 13 et le 22). Le texte raconte que *la triste Bulgarie écrit une lettre à la forte Russie avec, en guise d'encre, le sang d'un enfant, afin qu'elle vienne l'aider à chasser les Ottomans*. Il se poursuit par la description des misères subies par le peuple bulgare depuis plusieurs siècles. Le chant 11 (1'13), un solo de femme, est construit sur la même mélodie que le 7 et chanté par la même soliste (dont on ne connaît pas le nom, mais dont on reconnaît la voix). En raison de leur ornementation variée, ce chant [11] et le suivant [12] sont représentatifs des chants féminins exécutés en solo. On les rencontre dans d'autres régions également, en particulier en Thrace.

La très belle plage 13 (voix et flûte *kaval*, 3'25), qui ouvre la troisième partie du CD (cf. *supra*) serait aussi, sur le plan musical un exemple plutôt pan-bulgare que typiquement šop, mis à part le fait qu'il s'agit d'un chant épique: on sait en effet que la Bulgarie du Centre-Ouest constitue le prolongement d'une région célèbre pour ses épopées, la Serbie de l'Est. Ce chant en l'honneur du seigneur féodal Krali Marko (le roi Marc) devait d'ailleurs à l'origine être accompagné par la vièle monocorde *gusla*, un instrument propre au centre-ouest bulgare et à la Serbie de l'Est. Ayant disparu en Bulgarie dès le début du siècle alors qu'elle s'est maintenue en Serbie, la *gusla* est ici remplacée par le *kaval*, non typique du pays šop. On remarquera, toujours en ce qui concerne la musique vocale, un chant de moisson [16, 3'47] exécuté comme il se doit par deux groupes de femmes qui alternent et impriment à la mélodie un rythme entraînant, destiné à encourager et à soutenir l'effort. Les chants de moisson s'entendaient dans toutes les plaines du pays, mais celui-ci se rattache sans conteste à la tradition locale par sa forme musicale diaphonique.

Enfin, précisons que la mélodie 20 (3'21), exécutée à la petite flûte à six trous *svirka*, n'est pas une «danse des bergers» mais un «air de berger» suivi d'une danse (cf. vol. 2, pl. 14). Apparemment, il s'agit d'une suite mélodique proprement pastorale à l'origine, assez répandue dans le pays et jouée traditionnellement à la flûte ou à la cornemuse. Musique à programme, dans la première partie de cette pièce intitulée «le troupeau perdu», le berger laisse libre cours à sa tristesse d'avoir égaré son troupeau, tandis que dans la seconde, ayant retrouvé ses brebis, il s'adonne à la joie. Elle se compose donc d'une introduction improvisée, triste et lente, et d'une mélodie rythmée, gaie et vive.

Le second volume présente deux traditions musicales radicalement différentes: celle des Rhodopes, un massif montagneux situé au sud du pays, patrie supposée d'Orphée [1 à 9]; et celle d'une région située à l'extrême nord-est du pays, la Dobroudja, dont la majeure partie se trouve en Roumanie [10 à 23].

Ce disque est introduit [1 et 2], comme il se doit, par des mélodies locales interprétées à la *kaba gajda,* cette fameuse cornemuse grave représentative des Rhodopes (ici deux instruments joués par des *gajdari* particulièrement expérimentés, nés avant 1910). C'est la *gajda* qui poursuit [3 à 5], illustrant [sauf 4] une pratique unique en Bulgarie, celle où le cornemuseux accompagne son propre chant. Cela est rendu possible grâce à la taille de l'outre qui permet au *gajdar* de chanter un couplet entier sans devoir remplir le sac (une peau de chèvre et non de chevreau comme dans le reste du pays). C'est aussi la cornemuse qui termine [6 à 9], accompagnant cette fois un chœur de femmes à l'unisson. Notons que le chant 6 n'est pas celui annoncé (mais «Je suis blanche, ô Junak», l'air le plus typique de la région et un des plus connus en Bulgarie).

De même que la *kaba gajda* annonçait les Rhodopes, c'est à la vièle *gădulka* qu'il revient d'introduire la seconde partie de ce deuxième volume. Bien que non limitée à la Dobroudja, la vièle y est plus répandue qu'ailleurs. Les plages 10 à 12, et surtout 15 (2'52), un solo très virtuose, en donnent un bon aperçu (11, avec accompagnement de cornemuse). La plage 13 (1'47) est un bel exemple de chant soliste féminin proprement bulgare: en effet, en raison de migrations à différentes périodes, le folklore musical de la région est assez mélangé. On y entend par exemple des airs joués au *kaval*, cette flûte venue de Thrace, sans conduit d'air, insufflée directement sur le rebord du tuyau et, pour ce faire, tenue obliquement (entendue dans le premier volume, en accompagnement). Ainsi la pièce 16 (4'10), qui conte, semble-t-il, l'histoire du troupeau perdu (cf. *supra*, pl. 20, vol. 1). Le joueur, particulièrement doué, nous fait découvrir les trois registres de l'instrument et la richesse de son timbre.

La *gajda* n'est pas absente de l'instrumentarium régional (mélodies en solo [6, 18, 19] par différentes générations de *gajdari*, nés entre 1948 et 1971 – la plage 16, 4'10, n'est pas excellente). Une mélodie de chant accompagnée à la *tambura*, ce luth à long manche plus typique de la Macédoine, rappelle la présence de Turcs dans la région (17, chant d'amour, 1'55). Les mélodies suivantes [20 et 21] sont assez folklorisées et conduites par de petits ensembles amateurs. Enfin les deux dernières pièces [22 et 23], *Pelin pelin*, «Absinthe, absinthe», un air à danser et une mélodie de *lazaruvane* (cette fête réservée aux jeunes filles, effectuée la veille des rameaux, dont les chants et le rite célèbrent l'amour, la famille et la fécondité féminine) sont conduites à l'unisson par un groupe de jeunes femmes. La seconde donne une idée assez juste d'une tradition ancestrale, restituée ici fidèlement sur le plan musical.

La même authenticité caractérise les nombreux chants du volume trois, consacré à la Thrace. Ils sont interprétés à *capella* par un groupe de jeunes femmes (chants de travail, plages 1, 4, 5; de danse, plages 2, 3, 6, et 11 à 14 – ce dernier se termine par une partie instrumentale qui s'enchaîne à la pièce 15, une

ronde menée par la cornemuse). Les plages restantes sont dans la plus pure tradition thrace les pièces 7 à 10, où une soliste, dont la voix est soutenue par un petit ensemble, chante dans un style vocal typique, très ornementé – qui passe souvent pour le style bulgare; la pièce 18 (1'08), une mélodie pastorale au *kaval*, hélas trop courte (alors qu'on déplorera la pièce 16, trois airs de danse, *pravo horo*, *pajduško* et *răčenica* interprétés par sept *kavali* à l'unisson, gardant le registre aigu pendant toute la durée, 4'03); la pièce 19 (5'03), un chant remarquable, grave et lent, accompagné au *kaval*; le chant 21 (1'21), dans le même genre que le précédent, mais rapide (où l'ensemble musical de la pièce 20 n'intervient pas, contrairement à ce que dit la notice); enfin la plage 17, un chant de Noël (cf. *supra*), par deux groupes d'hommes. Celle-ci présente l'intérêt de donner l'intégralité du chant (4'30). Mais sa monotonie risque de lasser l'auditeur. Là encore, une traduction aurait rendu le chant plus vivant.

Le CD pourrait s'arrêter là: à notre avis, les pièces 20, 22 et 23 n'étaient pas indispensables (tout comme la 17). La première n'est pas dans l'esprit de la *bavna* (une autre dénomination pour l'histoire du troupeau perdu, cf. *supra*): il devrait s'agir d'un *solo*, or on entend une *gajda*, trois *kavali* (lassant car à l'unisson sur le registre aigu tout le long de la pièce) et un *tăpan* (qui semble attendre dans le lointain que la mélodie passe enfin à la danse). La seconde, un ensemble *kaval*, *tambura*, *gădulka*, n'est pas très heureuse en raison de bruits de fond gênants (enregistrée lors d'un concours) et d'un accompagnement médiocre (que ce soit la vièle qui soutient la flûte quand celle-ci développe la mélodie, ou le luth accompagnant la vièle). Ces airs ont déjà été publiés ailleurs, par de meilleurs interprètes ayant bénéficié de conditions d'enregistrement plus favorables. La troisième, un ensemble *tăpan*, *gădulka*, *kaval*, *gajda* n'est pas très convaincante (enregistrement de mauvaise qualité, sur la scène d'un concours, loin de la source, avec des bruits d'applaudissements; la cornemuse est presque agressive, son bourdon ayant été supprimé pour pouvoir s'accorder à l'ensemble). On se serait donc passé des pièces 22 et 23, cette dernière durant longtemps de surcroît (8'13). On aurait préféré plus de *soli*, car les instruments se nuisent mutuellement.

La même critique sera faite aux ultimes pièces (*erkeč*, 2'30 et *nestinarstvo*, 3'02). La première [24] est encore une fois un enregistrement de scène (les voix sont lointaines, le volume doit d'ailleurs être monté pour une bonne écoute). De plus il s'agit ici de chants rituels pour lesquels on se passe difficilement d'illustrations ou d'explications. Une nouvelle erreur semblerait en outre s'être glissée dans la notice. Il ne s'agit pas à proprement parler de coutumes pastorales: la pièce 25 (de meilleure qualité musicale et sonore que la précédente) est une coutume locale du sud-est de la Thrace qui consiste en des jeux sur la braise, *nestinarski igri*, ayant lieu à la saints Konstantin et Elena (21 mai). La *gajda* y est toujours accompagnée du *tăpan*, comme on l'entend ici. L'unique intérêt de ces deux pièces consiste, selon nous, en leur rareté. Ne connaissant pas d'enregistrements publiés en Occident proposant de telles mélodies, elles prennent ici valeur d'archive.

En résumé, on déplorera l'absence de commentaires (et de nombreuses erreurs). Parfois seul le titre du chant est donné, qui correspond en général au premier vers, ses circonstances d'exécution faisant défaut alors qu'elles sont indispensables; l'identité des instruments qui composent les ensembles n'est pas précisée. L'accroche inscrite de biais (en haut à gauche sur les trois pochettes) indiquant que les enregistrements sont réalisés en «prise directe – *field recording*» est un peu abusive: «enregistrements hors studio» serait plus honnête, nombreuses étant les pièces collectées dans un festival et auprès d'artistes finalistes de concours ou diplômés d'écoles de musique traditionnelle. On regrettera aussi qu'une petite place ne soit pas faite à la région du Pirin, ainsi qu'à la Bulgarie du Nord-Ouest connue pour sa musique de fanfare qui tend à disparaître.

La musique bulgare se transforme et évolue, ainsi que toute musique traditionnelle. Celle qui est jouée de nos jours se distingue de plus en plus de ce que ces trois disques donnent à entendre. C'est la raison pour laquelle cette anthologie constitue, malgré les quelques critiques formulées, un document fort précieux.

Marie-Barbara Le Gonidec

Israël: chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale. Enregistrements réalisés à Jérusalem et à Tel-Aviv en 1993 par Pierre Bois et Edwin Seroussi. 1 CD INEDIT W 260054, 1994.

L'anthologie *Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale* comprend vingt-cinq chants monodiques appartenant à cinq genres représentatifs de cette tradition. Ils sont interprétés à tour de rôle en solo et sans aucun accompagnement, par deux chanteuses vivant en Israël: Bienvenida «Berta» Aguado, originaire de Turquie, et Loretta «Dora» Gerassi, de Bulgarie.

Le choix de restreindre l'anthologie à une région stylistique définie du riche patrimoine vocal judéo-espagnol qui survit dans différents centres, après l'expulsion d'Espagne en 1492, est certainement une décision juste et appréciable. En effet, il nous est ainsi permis d'avoir un aperçu plus net de l'évolution et du type de remaniements et d'influences ayant affecté le répertoire original à travers les âges. Le matériel choisi pour cette anthologie ainsi que son interprétation reflètent dans une large mesure des éléments caractéristiques de la tradition vivante à laquelle adhéraient les deux interprètes susmentionnées, aussi bien que les sources d'emprunts.

Toutefois, il me semble que pour bien mettre tout ceci en évidence, l'auteur de la notice devrait fournir, en toile de fond, de brèves clarifications sur les autres branches du patrimoine musical judéo-espagnol, sur leurs liens respectifs, sur les rapports entre les remaniements cristallisés dans les différentes branches et les formes d'origine. Il est vrai que l'espace alloué à la notice ne permet pas de

En résumé, on déplorera l'absence de commentaires (et de nombreuses erreurs). Parfois seul le titre du chant est donné, qui correspond en général au premier vers, ses circonstances d'exécution faisant défaut alors qu'elles sont indispensables; l'identité des instruments qui composent les ensembles n'est pas précisée. L'accroche inscrite de biais (en haut à gauche sur les trois pochettes) indiquant que les enregistrements sont réalisés en «prise directe – *field recording*» est un peu abusive: «enregistrements hors studio» serait plus honnête, nombreuses étant les pièces collectées dans un festival et auprès d'artistes finalistes de concours ou diplômés d'écoles de musique traditionnelle. On regrettera aussi qu'une petite place ne soit pas faite à la région du Pirin, ainsi qu'à la Bulgarie du Nord-Ouest connue pour sa musique de fanfare qui tend à disparaître.

La musique bulgare se transforme et évolue, ainsi que toute musique traditionnelle. Celle qui est jouée de nos jours se distingue de plus en plus de ce que ces trois disques donnent à entendre. C'est la raison pour laquelle cette anthologie constitue, malgré les quelques critiques formulées, un document fort précieux.

Marie-Barbara Le Gonidec

Israël: chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale. Enregistrements réalisés à Jérusalem et à Tel-Aviv en 1993 par Pierre Bois et Edwin Seroussi. 1 CD INEDIT W 260054, 1994.

L'anthologie *Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale* comprend vingt-cinq chants monodiques appartenant à cinq genres représentatifs de cette tradition. Ils sont interprétés à tour de rôle en solo et sans aucun accompagnement, par deux chanteuses vivant en Israël: Bienvenida «Berta» Aguado, originaire de Turquie, et Loretta «Dora» Gerassi, de Bulgarie.

Le choix de restreindre l'anthologie à une région stylistique définie du riche patrimoine vocal judéo-espagnol qui survit dans différents centres, après l'expulsion d'Espagne en 1492, est certainement une décision juste et appréciable. En effet, il nous est ainsi permis d'avoir un aperçu plus net de l'évolution et du type de remaniements et d'influences ayant affecté le répertoire original à travers les âges. Le matériel choisi pour cette anthologie ainsi que son interprétation reflètent dans une large mesure des éléments caractéristiques de la tradition vivante à laquelle adhéraient les deux interprètes susmentionnées, aussi bien que les sources d'emprunts.

Toutefois, il me semble que pour bien mettre tout ceci en évidence, l'auteur de la notice devrait fournir, en toile de fond, de brèves clarifications sur les autres branches du patrimoine musical judéo-espagnol, sur leurs liens respectifs, sur les rapports entre les remaniements cristallisés dans les différentes branches et les formes d'origine. Il est vrai que l'espace alloué à la notice ne permet pas de

grands développements, mais l'auteur aurait pu renoncer par exemple au long passage où il affirme la singularité de l'anthologie comme exemple des chants traditionnels non arrangés.

Un autre point regrettable concerne l'exiguïté de la région stylistique à laquelle est consacrée l'anthologie par rapport à la tradition de la Méditerranée orientale. Il est généralement admis que cette appellation couvre les traditions des communautés juives sépharades qui, grosso modo, vivaient dans certaines parties de l'ex-Empire ottoman: notamment la Grèce, la Yougoslavie, la Bulgarie, la Roumanie et bien entendu la Turquie. Or le fait que l'anthologie ne représente pas des traditions importantes comme celles de Salonique et de Sarajevo est un défaut. Leur inclusion aurait contribué à varier et à enrichir l'anthologie, qui aurait aussi gagné à inclure le genre dit de «*coplas* et chants de fêtes», ou des chants paraliturgiques, comme ceux qui forment le répertoire des hymnes domestiques du *shabbat*, souvent chantés en hébreu et en judéo-espagnol par des hommes, ou même par des groupes mixtes. A ce propos, j'aimerais signaler en passant une petite erreur: le titre de la plage 5 est «La nuit de dimanche» et non pas de *shabbat*. Le mot *alḥad* figurant dans le titre signifie «Le dimanche».

Enfin, ces détails critiques ne visent aucunement à minimiser la valeur propre à cette anthologie qui vient enrichir les témoignages enregistrés des survivances de ce patrimoine particulier.

Amnon Shiloah

Éthiopie. La harpe du roi David (The Harp of King David). *Bägänna* d'Éthiopie. 1 CD Long Distance 142009, 1995.

La collection Long Distance animée par Alain Weber et Armand Amar est en train de s'imposer comme une des plus dynamiques du marché français actuel dans le domaine des musiques dites traditionnelles. Ce disque récent sur la «harpe du Roi David» est un bon exemple de son éclectisme et de son ouverture à des formes mal connues, voire menacées de disparition. Soutenu par les notes vibrantes du *bägänna* – qui, contrairement à ce qu'indique le titre du disque, est une lyre et non une harpe -, l'art confidentiel d'Alemu Aga témoigne d'un univers poétique savoureux, dans lequel les doubles sens et les sous-entendus sont la meilleure façon de parler à ceux qui ont des oreilles pour entendre. De sa voix au timbre grave et voilé, il transmet à ses auditeurs la parcelle de sagesse et de mémoire populaire qui lui est échue, avec le naturel et la simplicité de ceux qui n'ont rien à démontrer.

Cette édition semble cependant mériter quelques critiques: tout d'abord la moindre des choses pour un disque dédié à un soliste aussi respectable serait d'indiquer son nom sur la couverture, d'autant plus que, comme le rappelle l'auteur de la notice, cet aède inspiré avait déjà eu les honneurs de la collection de

grands développements, mais l'auteur aurait pu renoncer par exemple au long passage où il affirme la singularité de l'anthologie comme exemple des chants traditionnels non arrangés.

Un autre point regrettable concerne l'exiguïté de la région stylistique à laquelle est consacrée l'anthologie par rapport à la tradition de la Méditerranée orientale. Il est généralement admis que cette appellation couvre les traditions des communautés juives sépharades qui, grosso modo, vivaient dans certaines parties de l'ex-Empire ottoman: notamment la Grèce, la Yougoslavie, la Bulgarie, la Roumanie et bien entendu la Turquie. Or le fait que l'anthologie ne représente pas des traditions importantes comme celles de Salonique et de Sarajevo est un défaut. Leur inclusion aurait contribué à varier et à enrichir l'anthologie, qui aurait aussi gagné à inclure le genre dit de «*coplas* et chants de fêtes», ou des chants paraliturgiques, comme ceux qui forment le répertoire des hymnes domestiques du *shabbat*, souvent chantés en hébreu et en judéo-espagnol par des hommes, ou même par des groupes mixtes. A ce propos, j'aimerais signaler en passant une petite erreur: le titre de la plage 5 est «La nuit de dimanche» et non pas de *shabbat*. Le mot *alḥad* figurant dans le titre signifie «Le dimanche».

Enfin, ces détails critiques ne visent aucunement à minimiser la valeur propre à cette anthologie qui vient enrichir les témoignages enregistrés des survivances de ce patrimoine particulier.

Amnon Shiloah

Éthiopie. La harpe du roi David (The Harp of King David). *Bägänna* d'Éthiopie. 1 CD Long Distance 142009, 1995.

La collection Long Distance animée par Alain Weber et Armand Amar est en train de s'imposer comme une des plus dynamiques du marché français actuel dans le domaine des musiques dites traditionnelles. Ce disque récent sur la «harpe du Roi David» est un bon exemple de son éclectisme et de son ouverture à des formes mal connues, voire menacées de disparition. Soutenu par les notes vibrantes du *bägänna* – qui, contrairement à ce qu'indique le titre du disque, est une lyre et non une harpe -, l'art confidentiel d'Alemu Aga témoigne d'un univers poétique savoureux, dans lequel les doubles sens et les sous-entendus sont la meilleure façon de parler à ceux qui ont des oreilles pour entendre. De sa voix au timbre grave et voilé, il transmet à ses auditeurs la parcelle de sagesse et de mémoire populaire qui lui est échue, avec le naturel et la simplicité de ceux qui n'ont rien à démontrer.

Cette édition semble cependant mériter quelques critiques: tout d'abord la moindre des choses pour un disque dédié à un soliste aussi respectable serait d'indiquer son nom sur la couverture, d'autant plus que, comme le rappelle l'auteur de la notice, cet aède inspiré avait déjà eu les honneurs de la collection de

l'UNESCO il y a plus de vingt ans (*Éthiopie III. Trois traditions de cordophones*; LP Musicaphon DM 30 SL 2314, s.d., Collection UNESCO. Plages 1-5: «Le *bägänna* [lyre]» par Alemu Aga. Enregistrements et commentaires de Cynthia Tse Kimberlin); par ailleurs, s'il est certes méritoire de faire figurer ici les paroles intégrales d'un des douze chants en version trilingue (amharique, français et anglais), on aurait aimé pouvoir connaître la traduction, ne serait-ce que du titre, des onze autres! A quoi bon nous ouvrir les portes d'un jardin secret aussi parfumé si c'est pour nous priver de la jouissance de ses senteurs?

Les enregistrements éthiopiens réalisés par Cynthia Tse-Kimberlin pour l'UNESCO cités plus haut demeurent hélas pour l'instant inaccessibles en CD; signalons en revanche à ceux qui désireraient élargir leur abord de cette musique que ceux provenant des missions effectuées entre 1962 et 1966 par Jean Jenkins viennent de faire l'objet de deux rééditions bienvenues, l'une chez Ocora (*Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, C 580055/56), et l'autre dans la *World Series* de Topic Records (*Music from Ethiopia. The central highlands, the desert nomads & Eritrea*, TSCD 910, distribué en France par Night and Day). Mentionnons enfin une autre réédition de musique éthiopienne chez Le Chant du Monde (coll. CNRS/Musée de l'Homme, 1995) celle, revue et augmentée, des *Polyphonies des Dorzé* enregistrées au début des années 1970 par Bernard Lortat-Jacob (CNR 274646).

Laurent Aubert

Une anthologie du Mugam d'Azerbaïdjan

Alem Kassimov 1. Concerts des 10 et 12 mai 1989 à la MCM. 6 pages français/anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 72'12". 1 CD INEDIT W 260012, 1989.

Alem Kassimov 2. Concert du 11 mai 1989 à la MCM. 6 pages français/ anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 61'58". 1 CD INEDIT W 260015, 1990.

Hâji Bâbâ Huseynov. Concerts des 9, 10, 12 et 13 mars 1991 à la MCM. 14 pages français/anglais. 3 transcriptions musicales. Durée: 57'47". 1 CD INEDIT W 260026, 1991.

Trio Jabbâr Garyaghdu Oghlu. Concerts des 30 et 31 mai 1991 à la MCM. 14 pages français/anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 68'05". 1 CD INEDIT W 260037, 1991.

Sakine Ismaïlova. Enregistré à Bakou en avril 1992. 16 pages français/ anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 71'48". 1 CD INEDIT W 260049, 1993.

l'UNESCO il y a plus de vingt ans (*Éthiopie III. Trois traditions de cordophones*; LP Musicaphon DM 30 SL 2314, s.d., Collection UNESCO. Plages 1-5: «Le *bägänna* [lyre]» par Alemu Aga. Enregistrements et commentaires de Cynthia Tse Kimberlin); par ailleurs, s'il est certes méritoire de faire figurer ici les paroles intégrales d'un des douze chants en version trilingue (amharique, français et anglais), on aurait aimé pouvoir connaître la traduction, ne serait-ce que du titre, des onze autres! A quoi bon nous ouvrir les portes d'un jardin secret aussi parfumé si c'est pour nous priver de la jouissance de ses senteurs?

Les enregistrements éthiopiens réalisés par Cynthia Tse-Kimberlin pour l'UNESCO cités plus haut demeurent hélas pour l'instant inaccessibles en CD; signalons en revanche à ceux qui désireraient élargir leur abord de cette musique que ceux provenant des missions effectuées entre 1962 et 1966 par Jean Jenkins viennent de faire l'objet de deux rééditions bienvenues, l'une chez Ocora (*Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, C 580055/56), et l'autre dans la *World Series* de Topic Records (*Music from Ethiopia. The central highlands, the desert nomads & Eritrea*, TSCD 910, distribué en France par Night and Day). Mentionnons enfin une autre réédition de musique éthiopienne chez Le Chant du Monde (coll. CNRS/Musée de l'Homme, 1995) celle, revue et augmentée, des *Polyphonies des Dorzé* enregistrées au début des années 1970 par Bernard Lortat-Jacob (CNR 274646).

Laurent Aubert

Une anthologie du Mugam d'Azerbaïdjan

Alem Kassimov 1. Concerts des 10 et 12 mai 1989 à la MCM. 6 pages français/anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 72'12". 1 CD INEDIT W 260012, 1989.

Alem Kassimov 2. Concert du 11 mai 1989 à la MCM. 6 pages français/ anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 61'58". 1 CD INEDIT W 260015, 1990.

Hâji Bâbâ Huseynov. Concerts des 9, 10, 12 et 13 mars 1991 à la MCM. 14 pages français/anglais. 3 transcriptions musicales. Durée: 57'47". 1 CD INEDIT W 260026, 1991.

Trio Jabbâr Garyaghdu Oghlu. Concerts des 30 et 31 mai 1991 à la MCM. 14 pages français/anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 68'05". 1 CD INEDIT W 260037, 1991.

Sakine Ismaïlova. Enregistré à Bakou en avril 1992. 16 pages français/ anglais. 2 transcriptions musicales. Durée: 71'48". 1 CD INEDIT W 260049, 1993.

Aqakhân Abdullaev, Trio Zulfi Adigözelov. Enregistré à Bakou les 9 et 10 avril 1992. 16 pages français/anglais. 3 transcriptions musicales. Durée: 69'51". 1 CD INEDIT W 260052, 1994.

Inconnue des scènes occidentales il y a encore dix ans, la musique d'Azerbaïdjan a opéré depuis lors une percée significative auprès du public. Dès 1989, grâce à la Maison des Cultures du Monde, le groupe d'Alem Kassimov a rempli le rôle déterminant d'ambassadeur – un titre pleinement mérité en l'occurence – de cette tradition pluriséculaire située à la croisée de plusieurs cultures, mais dont le modèle persan reste cependant déterminant sur le plan strictement musical. Ceci n'était que le début d'une présentation qui allait bientôt être suivie d'autres concerts et déboucher sur l'édition de l'Anthologie du Mugam[1] d'Azerbaïdjan: un fleuron de plus pour INEDIT – la collection de disques de la MCM – qui compte pour son dixième anniversaire une liste de titres prestigieux (dont deux autres anthologies, marocaine et tunisienne) récompensés de nombreux prix.

Sur les six volumes publiés à ce jour, les quatre premiers sont le résultat des concerts donnés à la MCM entre 1989 et 1991, alors que les deux autres ont été enregistrés[2] *in situ*, au Palais de la République à Bakou, de même que les trois volumes encore à paraître.

La notice d'accompagnement, de Pierre Bois, est comparable pour l'ensemble des volumes de cette anthologie: à part les deux premiers volumes présentant en une seule page l'histoire et la musique azéris, les musiciens, les règles mélodiques et les instruments, suivis de la transcription musicale des *mugam*, tous les autres comportent un texte identique, plus étoffé, sur l'histoire de l'Azerbaïdjan, l'art du *Mugam*, l'interprétation et les instruments[3], auquel s'ajoute à chaque fois une notice particulière concernant les interprètes, dont on peut voir la photographie en page centrale. L'analyse des *mugam*, qui fait suite, est remarquable de fidélité: on y trouve non seulement le mode de base et les diverses modulations, mais également le découpage chronologique de l'exécution, avec mention de chaque passage (introduction, *ghazal*, *tesnif*, chant mesuré ou non, pièce instrumentale, changement de mode, etc.) et du rythme qui lui est propre. Ceci s'avère particulièrement efficace pour suivre avec précision chaque interprétation, *a fortiori* pour l'auditeur peu familiarisé avec la tradition azérie. A cela s'ajoute également la transcription[4] des compositions vocales – chants de tradition populaire ou poèmes (*ghazal*) faisant partie du patrimoine littéraire, dont certains, tels ceux de Nizâmi, remontent au XII^e^ siècle. A lire ceux-ci, on regrette d'autant plus que la transcription ne soit pas

---

1 *Mugam* (avec majuscule) indique le genre musical auquel est consacrée cette anthologie, alors que *mugam* désigne un mode mélodique de la tradition azérie.

2 Les enregistrements ont été réalisés par Pierre Simonin; pour ceux de Bakou, vient s'ajouter la collaboration de Pierre Bois.

3 On trouve en plus, dans le volume 6, une rubrique consacrée aux poètes dont sont interprétés les *ghazal*.

4 La traduction française des textes chantés est due aux soins de Tajahmadi.

toujours explicite. (Tous les textes ont-ils été traduits ? Comment sont-ils répartis ? Se chantent-ils sur un seul passage ou se découpent-ils sur plusieurs d'entre eux ?) Cette critique mise à part, on a donc affaire, en quelques pages, à une présentation riche d'informations précieuses, qui saura satisfaire l'auditeur exigeant.

La tradition du *Mugam* d'Azerbaïdjan s'est définitivement fixée au XIX^e^ siècle. C'est à cette époque que l'on a classé les onze modes principaux ou *dastiakhi* dans leurs limites actuelles et déterminé les modes secondaires. Le *Mugam* se présente comme une vaste composition vocale et instrumentale établie sur un mode de base, formée d'une suite de cadres mélodiques caratéristiques au rythme libre, où le chanteur peut donner cours avec une relative liberté à son improvisation, alternant avec des pièces mesurées vocales (*tesnif, ghazal*) ou instrumentales (*reng*). Outre le mode de base, le cycle du *Mugam* passe en revue plusieurs modes secondaires qui lui sont apparentés et dont la succession est rigoureusement prédéterminée. Cette diversité, résultant du jeu des alternances rythmiques et de la subtile progression des altérations modales, s'offre en définitive comme « un flot musical proposant au détour de chaque méandre la contemplation d'un paysage inédit » – pour reprendre la belle expression de Pierre Bois.

L'interprétation du *Mugam* requiert toujours la même formation : un trio composé d'un chanteur s'accompagnant au *daf* (tambour sur cadre), d'un joueur de luth *târ* et d'un joueur de vièle *kemânche*, ces deux instruments étant identiques à ceux de la tradition persane. Cette musique savante ne semble, par ailleurs, pas connaître de problème de relève, si l'on en juge par la moyenne d'âge des exécutants figurant dans cette anthologie.

Agé de 32 ans à l'époque de l'enregistrement, Alem Kassimov est reconnu actuellement comme l'un des plus éminents chanteurs de *Mugam* de la nouvelle génération, apprécié pour la qualité de sa voix remarquablement souple jusque dans les registres les plus variés, et son travail tout en finesse qui confère une « précision quasi instrumentale » au chant. Il est accompagné au *târ* par Ekhan Mansurov et par Malik Mansurov au *kemânche*, tous deux fils de Bahram Mansurov, représentant d'une fameuse lignée de musiciens et mécènes de Bakou, dont Kassimov a été l'élève.

Le volume 1 comporte les *mugam Chargah* et *Bayati Shiraz*, le volume 2 le *mugam Rast* et un *tesnif* (chant populaire) dans le *mugam Dashti*. Ce qui frappe dans ces deux enregistrements est l'impression qui ressort de parfaite cohésion entre les instrumentistes et le chanteur : un enrobement homogène de la voix par le *târ* et le *kemânche*, sans aucune « coupure », qui témoigne de la profonde modestie des musiciens. Eu égard à la qualité musicale de ces prestations, on déplorera l'absence de toute transcription des textes chantés.

Avec le troisième volume nous est offert l'ultime document du dernier représentant de la vieille génération. Hâji Bâbâ Huseynov, né en 1919, nous l'a légué lors de son passage à Paris, avant de s'éteindre l'année suivante. Grand connaisseur de la poésie orientale, il a sauvé de l'oubli un nombre important de *tesnif*, composé également quelque 300 *ghazal,* et formé les jeunes espoirs de la génération actuelle. Dans ce *mugam Humâyun* , suivi de deux improvisations au *târ*

par Aqasalim Abdullaev sur les modes *Zâbol* et *Khârej Segâh* enchaînant avec le *mugam* du même nom, on reconnaît un art parfaitement maîtrisé où la voix aux inflexions viriles et dénuée d'effets superflus veut avant tout rendre témoignage de la valeur poétique du texte, avec une sensibilité toute intériorisée.

Le Trio Jabbâr Garyaghdu Oghlu, dont le nom rend hommage à l'un des plus grand maîtres du début du siècle, est constitué de Zayid Gouliev (chant), Mohled Mouslimov (*târ)* et Fakhreddin Dadachev (*kemânche*). Dans ce volume, les *mugam Shur* et *Mâhur Hindi* sont développés avec grande délicatesse – comme on cisèle un joyau de prix – par une voix aux effets spectaculaires faisant preuve d'une intense expressivité, partagée par les instruments, qui s'élève au-dessus du strict académisme. Tout au long de leur interprétation, ces trois musiciens nous donnent l'agréable impression de partager un plaisir évident et démonstratif, duquel émane une joie généreuse et communicative.

Si le *Mugam* est principalement interprété par des hommes, le cinquième volume de cette collection nous rappelle toutefois que des femmes se distinguent également dans ce répertoire. Tout comme Zayid Gouliev, Sakine Ismaïlova appartient à la génération d'Alem Kassimov. Membre de l'Opéra de Bakou, elle tient aux côtés de celui-ci tous les premiers rôles féminins des grands opéras-*mugam.* Considérée comme l'étoile montante du *Mugam*, elle doit son renom à une voix étonnamment souple, riche en timbres variés, capable des ornements les plus divers avec une égale légèreté. Accompagnée par Elkhan Muzafarov au *târ* et Arif Asadulaiev au *kemânche*, qui nous gratifient de deux splendides improvisations – le premier dans le mode *Humayun*, le second dans les modes *Nava Nishapur* et *Ovshari* –, elle interprète ici les *mugam Mirza Husayn Segâh* et *Shahnaz*, ainsi que trois *zarbi mugam* ou compositions vocales appartenant au genre «*mugam* mesuré».

Le chant d'Aqakhân Abdullaev, dans le volume 6, se caractérise par un timbre à la fois riche et sobre, et une force intérieure s'éloignant de tout effet spectaculaire. Cet ancien élève de Hâji Bâbâ Huseynov, dont on reconnaît la rigueur classique, est accompagné de Zamik Aliev au *târ* et d'Adalat Vezirov au *kemânche* pour l'interprétation des *mugam Segâh Zâbol*, *Rahâb*, *Bayâti Qâjâr* et *Ovshâri:* un art d'humilité qui témoigne d'une grande maîtrise de la tradition du *Mugam.*

La parution successive de ces six volumes a été amplement célébrée dans les publications françaises – Le Monde de la Musique, Diapason et Télérama – par de nombreuses distinctions honorifiques. Nous ne doutons pas les trois prochains disques à venir[5] nous réservent également des surprises de qualité.

Pierre-Yves Haab

---

[5] Jeynal Akperov, Gandab Gulieva et Mele Khanom Eyyubova.

Radif. Intégrale de la musique savante persane par Dariush Talâ'i, *setâr*. Paris: Al Sur, 5 vol. ALCD 116-120, 1994.

Précisons d'emblée que le *radif* de Mirzâ 'Abdollâh (1843-1918), qui est enregistré ici n'est pas, bien entendu, «l'intégrale de la musique savante persane». D'une part, il existe en effet un certain nombre d'autres *radif*, d'autre part de nombreuses chansons et pièces instrumentales plus ou moins anciennes ont également un statut canonique, enfin parmi les innombrables pièces classiques que l'on joue, certaines pourront peut-être prétendre à l'avenir à ce statut privilégié.

Le *radif*, qui est le chef-d'œuvre du génie du peuple iranien, est aussi une organisation par laquelle sa musique d'art se distingue de toutes les autres (à l'exception de la tradition de l'Azerbaïdjan qui a élaboré son propre *radif* – le *Muqam* – sur des bases communes à celles de l'Iran). Il existe bien en Asie centrale ou en Afrique du Nord des répertoires organisés investis de la même valeur emblématique que le *radif*, mais celui-ci s'en distingue nettement par sa structure, sa forme hautement originale, son fonctionnement et sa place dans la pratique musicale. Au sens large, le *radif* (litt. «rang», «rangée», «série») est un corpus de pièces au rythme en grande majorité non mesuré (ou «élastique»), classées par affinités modales, destinées à être jouées plus ou moins dans un certain ordre et dans la version-modèle d'un grand maître, sous une forme stable ou adaptable.

Il comporte douze systèmes modaux – sept *dastgâh*, systèmes principaux, et cinq, voire six *âvâz* ou dérivés – qui englobent environ une trentaine de types modaux (*âvâz, shâh gushe*) et plus de deux cent types mélodiques ou mélodico-rythmiques (*gushe*), portant chacune un nom.

Le *radif* est aussi un modèle exemplaire grâce auquel on apprend: a) le répertoire des mélodies types; b) le classement des modes et des modulations, leur structure, leurs traits typiques; c) la technique instrumentale, le style classique, les principes esthétiques, les règles implicites de composition. C'est enfin un *modèle générateur* de formes nouvelles. Dans la pratique, pour certains musiciens, le *radif* est la quintessence de la musique iranienne et il faut le répéter régulièrement pour ne pas l'oublier; pour d'autres, il est une source d'inspiration et un stock de motifs à exploiter; pour d'autres enfin, il a essentiellement une fonction pédagogique et peut se laisser oublier.

Malgré des variantes importantes dans le nombre, la séquentialisation ou la répartition des éléments, tous les *radif* dénombrent les mêmes types modaux (*dastgâh, âvâz, shâh gushe*). C'est donc surtout au niveau de l'actualisation de ces derniers que les différentes sont importantes, voire essentielles d'une école à l'autre[1].

---

[1] Les *radif* complets les plus répandus sont: – celui de Mirzâ 'Abdollâh transmis par E. Qahremâni et N. 'A. Borumand (enregistré ici) et destiné en priorité aux instruments au *târ*, *setâr* et *santur*; – le *radif* de chant de 'A. Davâmi transmis par M. Karimi, (dont une grande partie fut enregistrée, puis transcrite (Massoudieh, 1978); – le *radif* de *târ* de Hoseyn Qoli transmis par son fils 'Ali Akbar Shahnâzi; – le *radif* de *ney* dont Hasan Kasâ'i est le dépositaire et qui représente l'école d'Esfahân; – le *radif* compilé par M. Ma'rufi (1962) qui réunit des éléments épars; – le *radif* de chant de Hâtam Asgari Farâhâni (n.1933, élève de Ziâ ol-Zâkerin) tenu caché jusqu'à une date

Tout ceci, Talâ'i l'explique en ses propres termes, avec beaucoup d'autres détails, dans les vingt-trois pages du livret français / anglais. On apprend ce qu'il faut savoir sur les intervalles, les échelles, l'instrument, les façons de l'accorder, les concepts clefs tels que *mâye* («mode») – rarement cité par les musicologues, mais essentiel -, *dang* (tétracordes), etc., l'origine (savante ou populaire) des mélodies, leurs caractères rythmiques («souple» ou rigide), la fonction du *radif*, son histoire, etc. On peut lui faire confiance, il connaît son sujet et évite les clichés et les mythes courants.

Passons rapidement sur quelques détails (frets pour frettes, Moshtâq Ali Shâh rajeuni d'un siècle), et rectifions, à la demande de Dariush Talâ'i lui-même, deux erreurs dans la notice biographique rédigée par l'éditeur: a) la thèse citée n'a pas (encore?) été déposée, et b) le C.E.M.O., association aujourd'hui dissoute, n'a jamais été rattaché à la Sorbonne.

Au milieu de ce texte qui «sonne juste», les mesures d'intervalles que donne Talâ'i ne manqueront pas de surprendre les connaisseurs, encore que les oreilles fines remarqueront que l'artiste lui-même utilise les intervalles habituels de la musique persane. Ainsi le tétracorde (*dang*) do, ré, mi, fa, chiffré 200, 180, 120 *cents* ne saurait rendre compte des modes Râst ou Mâhur (dont le demi-ton est quasiment «normal»), à moins de ramener ces modes à leur forme arabe! De même le *dang* 140, 240, 120 (do, ré^{p}, mi-1,5 comma, fa) peut rendre compte du *mâye* d'Esfahân, mais certes pas de celui de Mokhâlef, Chahârgâh ou Râk. Après enquête, il apparaît que l'intention de l'auteur (qui s'en explique dans la version plus complète qu'il a publiée en Iran) n'est pas de définir les gammes constitutives du *radif*, mais de remonter aux formes archétypales d'où sont issus les différents tétracordes en usage. Il s'agit donc d'une approche non conventionnelle de la *genèse* des gammes, qui n'a pas de prétention analytique ou prescriptive. Nous voilà donc rassurés et, de toute façon l'interprétation dément le modèle.

Le *radif* de Mirzâ 'Abdollâh dont il est ici question fut élaboré à partir des éléments que ce maître recueillit auprès de son oncle Aqâ Gholâm Hoseyn, qui lui-même les tenait de son frère, le prestigieux 'Ali Akbar Farahâni (m. vers 1855), le père de Mirzâ 'Abdollâh, prématurément disparu en pleine gloire, après avoir donné un nouvel éclat à la musique persane. Mirzâ, bien qu'excellent târiste, jouait encore mieux le *setâr*. Il y a lieu de croire que les airs et le style qu'il transmit sont proches de ceux de 'Ali Akbar. Cependant, malgré l'authenticité incontestable de ce *radif*, certains experts s'étonnent de sa concision et le soupçonnent de n'être qu'un maigre aperçu de ce qu'était le répertoire avant sa codification. Ils le qualifient de «*radif* de derrière la porte», allusion au fait que Mirzâ ne l'aurait pas reçu par transmission directe et systématique, mais en écoutant son oncle derrière la porte. Selon une autre formule, il ne s'agirait que d'un «*radif* d'assistant» (*xalife*) destiné initialement à un cycle d'enseignement moyen. Ce ne sont

récente par son dépositaire, et qui comporte pas moins de huit cent *gushe* mais dont l'authenticité et l'originalité ne fait pas encore l'unanimité. L'apparition de ce répertoire monumental remet en question les fondements de l'école dite «moderne» et relativise l'importance et la «vérité» des *radif* canoniques).

là que des suppositions. Par contre tout le monde s'accorde sur le fait que l'interprétation du transmetteur Nur 'Ali Borumand (m. 1976) était un peu sèche, mais que la substance musicale en est exemplaire, et, comme on dit, «propre et nette» (*shoste rofte*). Ce *radif* n'a cessé de se répandre entre 1968 et 1976 où N. 'A. Borumand, alors «Titulaire de la chaire de *radif*» à l'Université de Téhéran, en enseigna oralement une partie et, plus encore, après qu'il l'eut enregistré pour les archives de la Télévision iranienne. En aristocrate éclairé, Borumand avait eu le bon esprit d'occuper ses loisirs en prenant des leçons assidues avec Esmâ'il Qahremâni, qui avait été l'assistant *(xalife)* de Mirzâ 'Abdollâh, et surtout d'enregistrer le répertoire de ce *xalife* à une époque où personne ne s'intéressait à ce type de musique. Après la disparition de Qahremâni, il devint donc le dépositaire exclusif du *radif* censé venir en droite ligne du divin 'Ali Akbar.

Pour la petite histoire, il est intéressant de savoir que, durant des années, l'enregistrement réalisé au *târ* par Borumand demeura une sorte de secret militaire jalousement abrité dans les coffres de la Télévision. Une raison annexe en était que le maître interdisait formellement qu'on enregistre ses leçons, sans toutefois empêcher ses élèves de prendre des notes. Par ailleurs, comme pour tous les secrets de ce genre, il y eut des fuites. Le temps était donc venu de penser à une transcription, à laquelle l'auteur de ces lignes s'attela dès 1976, sous les auspices des éditions Sorush de la Télévision Nationale. Prescriptive et non descriptive, cette transcription répond à un souci pratique et note les «doigtés» ou coups de plectre, veillant à séparer les motifs et relier les notes d'une façon pertinente : travail délicat auquel Talâ'i apporta sa contribution. La Révolution arrêta l'ouvrage au moment où il était sous presse. Je pus en dérober l'original avant qu'un autre le fasse, mais des photocopies circulèrent parmi les enseignants et, par la suite, l'une d'elles fut piratée et mise sur le marché avec une préface de M.-R. Lotfi, donnant l'impression qu'il en était l'auteur. Entre temps, les cassettes de Borumand se mirent à circuler discrètement et ce *radif* devint de plus en plus joué.

Environ dix ans plus tard, les activités culturelles reprirent et je remis le manuscrit sauvegardé au nouveau directeur. La publication suscita l'émoi de certains musiciens et amateurs. L'un d'eux rédigea un article intitulé à peu près «Sommes-nous si empotés que notre *radif* doive être transcrit par un étranger?» Les notations parurent durant un an sans les cassettes, dont la fabrication traînait; un musicien connu, Hoseyn 'Alizâde, contre-attaqua promptement en publiant l'enregistrement de ce *radif* avant que ne sortent les cassettes de Borumand. Son interprétation au *setâr* est, disons-le – c'est le critique musical qui parle ici –, très décevante, et celle de Talâ'i a déjà le mérite de gommer la précédente.

Précisons qu'il y eut avant lui d'autres importants dépositaires du *radif*. Un élève de Mirzâ 'Abdollâh, Montazam al-Hokamâ (Mehdi Solhi) fit, dans les années 1920, une transcription très complète du *radif* de son maître. Beaucoup d'éléments se retrouvent dans la publication volumineuse et toujours utile de Musâ Ma'rufi (1962). Les *radif* de chant furent transmis oralement par Seyyed Ahmad Xân, Jenâb-e Qazvini, 'Ali Xân Nâyeb-e Saltâne (*c.* 1850-1930), Eqbâl Soltân Azâr (1866-1971), Aqâ Ziâ ol-Zâkerin (m. *c.* 1960). 'Abdollâh Davâmi (1891-1980) fut le maillon essentiel de la transmission du chant et une version

(un peu abrégée) de son *radif* vocal fut enregistrée par son fidèle disciple Mahmud Karimi et transcrite par M. T. Massoudieh (transcription « descriptive » trop détaillée au gré des musiciens, mais livrée avec les cassettes).

Face à toutes ces versions, apparues pour la plupart dans les années 1970, celle de Mirzâ-Qahremâni-Borumand demeure la plus répandue, car c'est avec elle qu'ont été formés les meilleurs joueurs actuels de *târ*, de *setâr*, de *santur*, voire de *ney* et de *kamânche*. Ainsi ce *radif* finit par éclipser celui de Hoseyn Qoli (autre fils de 'Ali Akbar, m. 1913) uniquement jouable au *târ*, et transmis oralement durant un demi-siècle par son fils, le grand 'Ali Akbar Shahnâzi avec qui travaillèrent tous les joueurs de *târ* de l'époque. C'est de lui que Dariush Talâ'i, élève surdoué, apprit le *târ* en quelques années, avant, dit-il, de « désapprendre » cet instrument lorsqu'il se mit à jouer le *radif* qu'enseignait Borumand. Fort heureusement, il retomba sur ses pieds et tira parti des deux styles, l'un virtuose, dense, viril et extraverti, l'autre fin, précis et académique, si bien que, très vite, sa propre interprétation transcenda esthétiquement et techniquement le modèle.

L'entreprise de Dariush Talâ'i a le grand mérite de livrer une interprétation exemplaire. A-t-il été pris au jeu et voulait-il donner une grande leçon de *setâr* ? L'écoute de ces disques permettrait de le supposer, cependant, lui-même a expliqué ailleurs comment, jouissant d'une parfaite sérénité d'esprit et d'un environnement naturel exceptionnel dans la baie de Seattle, il a entrepris d'enregistrer ce fameux *radif* « comme il le sentait », pour lui-même, en toute pureté et simplicité. Ainsi l'allure tranquille qu'il adopte dans certaines pièces, notamment mesurées, ne correspond pas à un souci pédagogique, mais à un choix esthétique en accord total avec son état d'esprit, son *hâl* – son *mood* – du moment. Comme en définitive, c'est le *hâl* qui authentifie l'interprétation, celle-ci rend aussi bien compte de l'essence du *radif* que les interprétations plus brillantes, extraverties (*majlesi,* « publiques ») auxquelles il nous a habitués à travers ses concerts ou ses autres enregistrements.

Ceci dit, du point de vue du critique, le *radif* reste le *radif*, c'est-à-dire une forme académique, une épure, rendue ici de manière claire et précise. Avec elle, les élèves potentiels disposent-ils d'un modèle exemplaire dont l'accès est considérablement facilité par l'indexation des séquences (*gushe*), au nombre d'une soixantaine par disque. Et pourtant, en dépit des qualités de cette entreprise, il est douteux que les mélomanes partageront l'enthousiasme de certains critiques qui n'ont pas été frappés par la différence entre l'énonciation parfaite du Texte (que Talâ'i, évidemment, joue par cœur) et une interprétation plus libre, telle qu'il en a donné un magnifique exemple au *târ* dans le Shur qu'il grava pour Harmonia Mundi. Reconnaissons qu'il y a tout de même des parties ou des *dastgâh* entiers, comme Mâhur, Esfahân ou le Râst-Panjgâh final, où le talent et l'inspiration font oublier la leçon de musique qu'est, par essence, le *radif*. L'élève et le musicologue y trouveront davantage leur compte que le simple mélomane ; mais après tout, et les connaisseurs iraniens l'avouent, certains passages du *radif* sont ingrats, quoique nécessaires. (C'est pourquoi des maîtres comme Darvish Xân (m. 1924) et Sabâ arrangèrent des versions « légères » d'un abord plus plaisant.) De plus, bien que Mirzâ ait été un grand joueur de *setâr*, cet instrument n'est peut-être pas

le plus approprié pour ce *radif* qui a été pensé pour le *târ* et transmis par ce moyen; ainsi les registres aigus (dans les *âvâz)* et certains accordages préconisés (en Segâh par exemple) ne sont pas toujours avantageux pour le *setâr*. Quoiqu'il en soit, élèves, musicologues et mélomanes avertis ne peuvent que se réjouir de disposer d'une interprétation transparente et élégante de ce joyau auquel toute performance traditionnelle renvoie directement ou indirectement, et qui est comme la pointe du compas sans laquelle le tracé du cercle se perd en divagations.

Dariush Talâ'i a publié ces mêmes enregistrements en Iran, suivis d'une nouvelle transcription du *radif*[2], qu'il justifie par des arguments pédagogiques: ségmentation des motifs afin de faire apparaître la structure hermétique des *gushe*, marquage ddes répétitions de notes, etc. L'auteur signe au passage son innovation en inventant trois signes pour remplacer des signes pourtant bien courants et pratiques comme le mordant et le pincé. Il n'est pas évident que la transcription y gagne, mais, quoi qu'il en soit, la tradition, la Parole vivante cristallisée en Texte, exige une herméneutique sans cesse renouvelée afin de livrer son essence.

Jean During

Références

TALÂ'I Dariush
1993 *Radif-e musiqi-e Irân*. 8 cassettes avec livret en persan et en anglais, «*A new approach of the theory of Persian Art Music*». Téhéran.
1995 *Radif-e Mirzâ 'Abdollâh*. Notations pédagogiques. Téhéran: Farhang-e mo'aser.

Mongolie. Chamanes et Lamas. Enregistrements (1991-92 et 1993), texte et photographies d'Alain Desjacques. 1 CD OCORA Radio France C 560059, HM 83. Durée totale 69'50. Commentaire en français, anglais, allemand.

Alors que, grâce aux disques et aux tournées d'artistes mongols, l'amateur occidental est déjà familiarisé avec divers aspects de la musique mongole comme le «chant long» *(urtyn duu)* ou la voix diphonique, il ignore généralement tout des musiques religieuses pratiquées en Mongolie. Il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque les pratiques chamaniques, déjà combattues depuis des siècles par les tenants du bouddhisme, puis de l'orthodoxie, ont été interdites sous le régime communiste qui s'attaqua également avec une extrême vigueur à toute trace de la religion bouddhique, ne laissant ouvert qu'un seul monastère sur les 750 connus en 1930.

---

[2] Voir à ce propos notre propre transcription dans: Jean During, *Le Répertoire modèle de la Musique Persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, Téhéran, Sorush, 1991. (Introduction en français, anglais et persan, notations, 6 cassettes enregistrées). Cet ouvrage n'est distribué qu'en Iran mais l'auteur dispose d'un certain nombre d'exemplaires.

le plus approprié pour ce *radif* qui a été pensé pour le *târ* et transmis par ce moyen; ainsi les registres aigus (dans les *âvâz)* et certains accordages préconisés (en Segâh par exemple) ne sont pas toujours avantageux pour le *setâr*. Quoiqu'il en soit, élèves, musicologues et mélomanes avertis ne peuvent que se réjouir de disposer d'une interprétation transparente et élégante de ce joyau auquel toute performance traditionnelle renvoie directement ou indirectement, et qui est comme la pointe du compas sans laquelle le tracé du cercle se perd en divagations.

Dariush Talâ'i a publié ces mêmes enregistrements en Iran, suivis d'une nouvelle transcription du *radif*[2], qu'il justifie par des arguments pédagogiques: ségmentation des motifs afin de faire apparaître la structure hermétique des *gushe*, marquage ddes répétitions de notes, etc. L'auteur signe au passage son innovation en inventant trois signes pour remplacer des signes pourtant bien courants et pratiques comme le mordant et le pincé. Il n'est pas évident que la transcription y gagne, mais, quoi qu'il en soit, la tradition, la Parole vivante cristallisée en Texte, exige une herméneutique sans cesse renouvelée afin de livrer son essence.

Jean During

Références

TALÂ'I Dariush
1993 *Radif-e musiqi-e Irân*. 8 cassettes avec livret en persan et en anglais, «*A new approach of the theory of Persian Art Music*». Téhéran.
1995 *Radif-e Mirzâ 'Abdollâh*. Notations pédagogiques. Téhéran: Farhang-e mo'aser.

Mongolie. Chamanes et Lamas. Enregistrements (1991-92 et 1993), texte et photographies d'Alain Desjacques. 1 CD OCORA Radio France C 560059, HM 83. Durée totale 69'50. Commentaire en français, anglais, allemand.

Alors que, grâce aux disques et aux tournées d'artistes mongols, l'amateur occidental est déjà familiarisé avec divers aspects de la musique mongole comme le «chant long» *(urtyn duu)* ou la voix diphonique, il ignore généralement tout des musiques religieuses pratiquées en Mongolie. Il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque les pratiques chamaniques, déjà combattues depuis des siècles par les tenants du bouddhisme, puis de l'orthodoxie, ont été interdites sous le régime communiste qui s'attaqua également avec une extrême vigueur à toute trace de la religion bouddhique, ne laissant ouvert qu'un seul monastère sur les 750 connus en 1930.

---

[2] Voir à ce propos notre propre transcription dans: Jean During, *Le Répertoire modèle de la Musique Persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, Téhéran, Sorush, 1991. (Introduction en français, anglais et persan, notations, 6 cassettes enregistrées). Cet ouvrage n'est distribué qu'en Iran mais l'auteur dispose d'un certain nombre d'exemplaires.

Depuis les années 1990, la situation a changé et les rares chamanes survivants ont pu reprendre quelque activité, tandis que certains monastères bouddhiques faisaient l'objet de restaurations, rouvraient leurs portes et retrouvaient progressivement le rythme de leurs offices et de leurs fêtes. On doit savoir gré à Alain Desjacques, déjà connu pour ses publications sur la musique mongole profane[1], d'avoir su profiter de ces circonstances favorables et d'avoir enregistré, sous les auspices du projet UNESCO «Etude intégrale des Routes de la Soie: Route de Dialogue», les documents regroupés sur ce CD.

Les deux premières plages, d'une vingtaine de minutes chacune, transportent l'auditeur dans l'univers des chamanes qui, s'accompagnant d'un volumineux tambour sur cadre à une peau, entrent en contact avec les esprits des mondes inférieurs et supérieurs qu'ils invoquent, combattent , interrogent au long de ce que la littérature ethnographique appelle «le voyage chamanique».

La première plage, musicalement la plus riche et la plus variée, a été enregistrée auprès d'une chamanesse (mongol: *utgan*) de plus de quatre-vingts ans appartenant à l'ethnie mongole des Dargad; la scène se passe dans une yourte et l'officiante, qui a revêtu le costume traditionnel (cf. les deux photos sur la couverture de la plaquette accompagnant le disque) fait alterner de brèves séquences chantées avec une voix très tendue, entre lesquelles elle émet gloussements, ronflements, halètements, sifflements, imitations de cris d'animaux tandis qu'elle frappe vigoureusement sur le tambour et que cliquètent les accessoires métalliques accrochés sur son costume. Le but de la cérémonie était, nous dit-on, d'assurer le succès de l'expédition scientifique en cours; on peut donc penser qu'il s'agissait là d'une séance provoquée. Quelques indications concernant le texte énoncé auraient été les bienvenues; à défaut, et pour connaître le type de prières en usage dans un tel contexte, on pourra se reporter à l'ouvrage de Marie-Dominique Even: *Chants de Chamanes Mongols*, publié in *Etudes Mongoles et Sibériennes* 19-20 (1988-1989).

La deuxième plage est extraite d'une séance à but thérapeutique, demandée à un chamane (mongol: *böö*) de soixante-dix ans appartenant à l'ethnie bouriate, en vue d'obtenir la guérison d'un enfant malade. La récitation du chamane et de ses deux assistants est, comme dans le cas précédent, ponctuée par le battement régulier effectué sur le grand tambour; elle alterne avec des passages chantés, repris par l'assistance. Selon A. Desjacques, il s'agit là de textes plus structurés, illustrant les divers aspects du style poétique mongol; on regrette d'autant plus qu'aucun exemple n'en soit fourni.

Malgré le titre accrocheur de «voyage chamanique» qui a été donné à ces deux premières plages, il semble qu'il s'agisse plutôt d'invocations destinées à appeler à l'aide les divinités protectrices du chamane officiant et la brièveté relative des extraits qui sont proposés ne permet à aucun moment de penser que l'officiant était parvenu à un état de transe.

Les plages 3 et 4 illustrent pour leur part la pratique musicale de deux des plus grands monastères bouddhiques aujourd'hui en activité en Mongolie. On

[1] Cf. notamment *MONGOLIE, Musique et chants de l'Altaï*, 1 LP CETO/ORSTOM-SELAF, 811.

sait que le bouddhisme tibétain, sous la forme réformée introduite par l'ordre dGe-lugs-pa, était solidement implanté en Mongolie depuis le XVI[e] siècle et que, malgré les persécutions subies pendant les dernières décennies, il semble renaître de ses cendres; mais les moines sont encore peu nombreux et, après de longues années d'interruption, leur compétence liturgique et musicale n'est pas forcément très grande. D'autre part, étant donné que la langue des rituels est le tibétain, il eût été utile, sinon indispensable, de noter systématiquement les noms tibétains des rituels pratiqués et des divinités auxquelles ils se rapportent, ce que le collecteur (sans doute par manque de compétence dans ce domaine) a omis de faire.

Dans la plage 3, enregistrée en juillet 1992 à Karakorum, au monastère d'Erdeni Zuu (rendu au culte en 1991, après avoir servi de musée depuis 1941), une quarantaine de moines, peu entraînés semble-t-il, sont réunis pour un office désigné en mongol par le titre *«Tchogthin qural»*. Sur l'appel vibrant des conques, vient se plaquer la récitation rythmée du chœur des moines, entrecoupée par de courtes séquences instrumentales dans lesquelles domine le timbre criard des hautbois.

La plage 4, musicalement plus riche et plus variée, a été enregistrée en septembre 1993 à Ulan Bator, au monastère de Dga'-ldan qui comptait alors environ quatre-vingt moines; il s'agit, nous dit-on, d'un extrait de l'office désigné en mongol par le titre *«Qailangiyn qural»*, célébré en été en l'honneur de la divinité protectrice Beg-tse, alias Lcam-sring (nom tibétain), alias Ulaan saqius (nom mongol). Comme il nous est également dit que l'office en question appartient à la catégorie tibétaine des *bskang-bskul*, on peut se demander si *Qailangyin qural* ne traduirait pas tout simplement *bskang-bskul*. Il s'agirait alors d'un de ces rituels de propitiation des divinités protectrices du bouddhisme, généralement désigné par le terme *bskang-gso*, ce que semble confirmer le nom des trois divinités auxquelles s'adresse cette partie du rituel, à savoir 1) Mahâkala blanc (tib. Mgon-po), 2) celui qu'on appelle «le roi du dharma», Dharmaraja (tib. Chos-rgyal), 3) «la déesse» (tib. Lha-mo).

Quoi qu'il en soit, l'exécution musicale est marquée par la présence des différents modes de psalmodie en usage dans les monastères tibétains et par le rôle qu'y tient le «maître de chant» (tib. *dbu-mdzad*), qui non seulement attaque en soliste chacune des parties, mais accompagne chaque séquence avec les cymbales: parties chantées et vocalisées (correspondant à ce que les tibétains appellent *dbyangs*), parties exécutées sur un rythme mesuré, parties récitées. On notera que, toujours comme dans les monastères tibétains, les différentes interventions vocales sont séparées les unes des autres par de courtes séquences confiées aux hautbois, trompes, cymbales, grands tambours sur cadre à deux peaux, tandis que les interventions des trompes courtes restent limitées à de courtes formules.

Pourtant, l'auditeur habitué à l'écoute des rituels tibétains ne peut manquer d'être surpris par le caractère hétérophonique de l'exécution; cet état de fait doit-il être imputé à un style proprement mongol? Au manque d'entraînement de moines dont la vie communautaire n'a repris que récemment? Au caractère

exceptionnel du rituel auquel le collecteur a assisté? Faute de documents comparatifs, il est impossible de répondre à cette question.

En conclusion, malgré le caractère exceptionnel des documents proposés et la bonne qualité technique des enregistrements, on ne peut que déplorer la faiblesse de la notice d'accompagnement qui demeure superficielle et peu documentée. Pourtant, tant au plan du chamanisme que des musiques du bouddhisme tibétain, les ouvrages ne manquent pas qui auraient permis d'éclairer le lecteur-auditeur[2]. Au plan des regrets que j'exprimerai ici à titre personnel, j'aurais apprécié qu'Alain Desjacques explicite les choix scientifiques qu'il a faits concernant l'orthographe des termes mongols (translittération à partir du cyrillique? A partir de l'écriture mongole?) et qu'il précise davantage les conditions de l'enregistrement. J'aurais également souhaité que les correspondances aux termes tibétains ou sanskrits soient fournies de manière systématique: ceci aurait permis d'éviter certaines erreurs comme celle de nous dire que Beg-tse est le nom sanskrit d'une divinité, alors que ce nom signifie en tibétain «Celui à la cotte de maille» et que les tibétologues s'accordent à penser qu'il s'agit là d'une divinité pré-bouddhique d'origine mongole, ce qui explique l'importance que revêt son culte en Mongolie. On aurait compris que la fête de Maidar, à laquelle il est fait allusion à la page 6 de la notice, renvoie probablement au Bouddha du futur, Maitreya. Cette précaution aurait peut-être permis d'éclairer le sens des deux titres des plages 3 «Tchogtchin qural» et 4 «Qailangyin qural»...

Enfin, au niveau organologique, il eût été utile d'avoir une description plus systématique du fameux tambour chamanique (mongol: *khets*) et des instruments utilisés dans les rituels bouddhiques, ce qui aurait fait apparaître clairement les strictes équivalences existant entre instruments tibétains et mongols dans le domaine du rituel:

- grand tambour sur cadre à deux peaux: *kengereg/kenggerge*, tib. *rnga*
- cymbales à mamelon: *tsam*, tib. *sbug-chal/rol-mo*
- cymbales: *tsel nim*, tib. *sil-snyan*
- conques: *tsagaan buree*, tib. *dung-dkar*
- longues trompes: *urt buree*, tib. *dung-chen* (cf. photo p. 8)
- hautbois: *bishgüür*, tib. *rgya-gling* (cf. photo p. 9)
- clochette: *qonq* , tib. *dril-bu*

Mireille Helffer

---

[2] Pour s'en tenir à des ouvrages récemment publiés en français et qui contiennent des bibliographies, on renverra, par exemple à la remarquable contribution de Roberte Hamayon: *La chasse à l'âme; Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Paris, Société d'ethnologie, 1990, ou au catalogue de l'exposition *Trésors de Mongolie* qui s'est tenue au Musée national des Arts asiatiques-Guimet du 26/11/93 au 14/3/94.

RENCONTRE

La voix et le rite: colloque en Russie

Du 12 au 16 mai 1995, la *Folk Commission* de l'Union des compositeurs russes a organisé un colloque intitulé « La voix et le rite » et portant sur des aspects des disciplines ethnomusicologique et ethnolinguistique. Il eut lieu à la « Maison de la création », la célèbre résidence des compositeurs de Rouza, située à soixante-dix kilomètres à l'ouest de Moscou – là où Chostakovich, on peut du moins le supposer, composa des œuvres importantes. Le programme scientifique fut conçu par Madame Ekaterina Dorokhova, alors que l'administration était à la charge de Madame Tamara Pavlova avec le soutien de l'Union des compositeurs, de l'Académie de musique et de plusieurs autres institutions.

Parmi les vingt-huit communications prévues, vingt-deux ont été proposées par des chercheuses russes et biélorusses, et cinq par des invités venus de l'étranger: Lubimko Radenkovich de Belgrade, Irén Kertész-Wilkinson de Londres, Anna Czekanowska de Varsovie, André-Marie Despringre de Paris et Peter Crowe de Toulouse. La majorité des participants venait de la région de Moscou, à l'exception d'un intervenant de Minsk, d'un autre provenant de l'est de l'Oural, et de deux Cosaques du Don.

De bons choix avaient été opérés en ce qui concerne l'organisation: de la *Folk Commission* à Rouza, le transport était assuré par autocar et l'hébergement dans des *dachas* – tout à fait confortables, bien meublées avec un piano à queue de qualité – qui jalonnaient la splendide forêt. Les communications, d'une durée moyenne de vingt minutes, étaient suivies de débats d'une dizaine de minutes. On pourrait reprocher à certains modérateurs de ne pas avoir pris assez d'initiative pour amorcer la discussion: ils auraient pu, par exemple, préparer une question d'avance pour éviter le silence du public en train de réfléchir. Seraphima Nikitina, en revanche, se distingua par sa façon de mener le débat. On put visionner quelques films récents sur support vidéo pendant au moins deux soirées, mais beaucoup de gens ont préféré se réunir dans l'une ou l'autre des *dachas* pour chanter ou simplement pour se rencontrer. Une réunion de l' ESEM eut également lieu. On a beaucoup trinqué pendant le banquet de clôture, qui fut suivi par un concert impromptu de magnifiques chants cosaques *a cappella*, ainsi que de chansons hongroises et gitanes interprétées par Irén au piano.

Une escapade dans un village voisin a permis de faire l'acquisition de quelque souvenir ou d'aller boire du lait chaud des vaches, et de goûter ainsi un

peu à la vie de la campagne russe. On voit bien que sur le plan de la structure, ce colloque était très bien planifié; mais que dire de son contenu scientifique?

Celui-ci étant slave pour la plus grande partie, c'était une tâche assez ardue que de discerner, à partir des seuls titres des communications, si celles-ci se situaient davantage dans le domaine de la musicologie ou dans celui de la linguistique. Rarement semblaient-elles aller au-delà d'une simple récapitulation de matériaux découverts dans telle ou telle région. Quelques orateurs ont néanmoins tenté de soulever des idées nouvelles en abordant des sujets théoriques et, comme Ekatarina Dorokhova et Margarita Engovatova, en posant la question du «pourquoi» au lieu de se contenter du «quoi».

Certains participants semblaient douter de la pertinence des contributions provenant de domaines non slaves et avaient du mal à dissimuler leur impatience: difficile de juger si cette réaction était dûe à la nature de l'information ou aux différences stylistiques des orateurs.

On ne pouvait s'empêcher de remarquer qu'une grande partie de la recherche sur les cultures slaves entretient des procédés quelque peu désuets. On tenait pour acquises des idées relatives au rite ou au mythe: une question posée tout de suite après la communication de Irén Kertész-Wilkinson, concernant la valeur du travail de Mary Douglas («la pureté et le danger») ou des Turner à propos du rite, fut plutôt mal reçue. L'ensemble des présupposés concernant la construction du folklore est, semble-t-il, rarement mis à l'épreuve. L'ancien modèle de l'état «pur» folklorique étant non pas daté, mais intemporel; je me demande pourtant s'il n'y a pas des aspects dynamiques au-delà de son statisme apparent. A cet égard, l'ethnohistoire moderne était tout à fait absente de ce colloque. Ce problème est peut-être en partie imputable à la difficulté avec laquelle les recherches modernes parviennent en Russie. Une seule exception, celle d' Anatoly Ivanov et ses quatre chanteurs «en direct» dont l'impact a été plus grand que celui des bandes sonores. Sa perspective quasi-sémiologique a cependant été contestée.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la Russie est passée par soixante-dix ans d'enfermement soviétique, qu'auparavant les «formalistes» s'étaient souvent emparés du pouvoir et qu'aujourd'hui, à la suite des secousses des «forces du marché», tout le monde est en pleine lutte pour la survie, toute organisation montre des failles et les moyens financiers pour permettre une mise à jour sont très limités. On ne peut se fier aux organismes non plus: la promesse d'envoyer cinq mille dollars américains pour soutenir le colloque de Moscou n'a pu être maintenue. L'ESEM, de son côté, a pu néanmoins offrir une contribution grâce à des fonds provenant de Bruxelles.

Dans la foulée des critiques soulignant le fait que les communications et leur mode de présentation n'ouvraient de perspectives que vers l'intérieur, Inna Nazina de Minsk posa la question pratique de savoir comment faire parvenir du matériel étranger en Russie; ou encore, comment on pourrait instaurer un échange, maintenant que la Biélorussie ne reçoit plus ni livres, ni disques ni partitions de Moscou. Cela a été compris comme un éventuel échange de publications allant d'une source à une autre, ce qui pose des problèmes linguistiques assez importants: bien qu'en général, les enfants apprennent à l'école qu'il y a

plus de gens dans le monde qui parlent chinois, anglais ou espagnol que russe, on demeure sans savoir qui montrera une volonté d'apprendre d'autres langues. Bien sûr, cela arrive lorsqu'on a l'opportunité de voyager; mais à quoi bon échanger des outils de recherche si on ne les lit pas ?

En ce qui concerne l'audition de disques compacts ou la lecture de partitions, les ethnomusicologues russes n'auraient guère de difficulté. Mais lorsqu'il s'agit d'idées et de langage surgissent des problèmes qui entraînent de nombreuses conséquences. C'est un fait que la plupart des Russes – et d'autres personnes venant de « l'Est » – sont souvent inspirés lors de leurs visites en Occident. Mais la réciproque est vraie et, bien que n'ayant pas été nombreux à Rouza, nous étions certes impressionnés, mais non moins perturbés par quelques aspects de ce que nous avons pu y observer. Certains n'osaient guère suggérer que nous représentions une branche des formes occidentales de domination culturelle – l'ethnomusicologie n'est pourtant pas du Coca-Cola; ni même une banque privée commerciale. Mais on l'en a peut-être soupçonnée. Cela est-il dû à une crainte de tout changement possible ?

Il y a une extrême insularité dans la conduite de notre discipline en plusieurs parties de l'Europe, à tel point qu'on pourrait penser que le folklorisme du dix-neuvième siècle y règne encore. Le phénomène se retrouve d'ailleurs de façon semblable notamment en Espagne et en Scandinavie, et même chez certains Américains. Le terme de « musicologie comparée » désignait jadis notre discipline; mais ce dont nous manquons justement le plus, c'est de l'esprit comparatiste et de la volonté de voyager au risque d'être un « étranger ». Serions-nous déjà à bout de souffle dans notre quête intellectuelle au moment où voyager partout dans le monde est de plus en plus facile ? D'où vient ce manque d'audace généralisé ? Il ne reste qu'à relancer l'appel: si nous prétendons être des scientifiques de la culture, il nous incombe d'aller apprendre « comment être un de ces autres » dans au moins une culture étrangère. Les citadines de l'ensemble Pésèn Zemli ont pu s'affranchir de Moscou à l'intérieur même des petits villages des territoires slaves. En Chine, pendant les dix dernières années, les « minorités » ont été reconnues et valorisées grâce au travail d'audacieux pionniers.

Il paraît maintenant pertinent d'essayer de monter un projet où des Occidentaux feraient des dons de matériel à Minsk, à Moscou et à Saint Petersbourg. Les éditeurs des *Cahiers* sont prêts à faire le don d'une série complète aux trois centres russes et biélorusses à condition que le transport en soit assuré. La collection de disques compacts du CNRS et du Musée de l'Homme de Paris (Le chant du monde) serait également disponible. L'ESEM a pour sa part décidé de coordonner l'opération et de fournir le matériel manquant; mais il serait souhaitable, avant les contributions individuelles, d'articuler un projet spécifique, si possible avec le soutien de Bruxelles. Il y a peut-être de meilleures façons d'organiser une telle entreprise; je suis à l'écoute: écrivez-moi au 29, rue Roquelaine, 31000 Toulouse, France.

Peter Crowe
Traduit de l'anglais par Giancarlo Siciliano

EN MARGE

Réponse à Tilman Seebass

A propos d'un compte rendu paru dans *Yearbook for Traditional Music*

Le compte rendu de la revue *Cahiers de musiques traditionnelles* paru dans *Yearbook for Traditional Music* 26/1994:117-119 exige quelques rectifications qui, nous le souhaitons, contribueront à donner à notre publication la place qu'elle mérite dans le domaine des périodiques scientifiques spécialisés.

Notons au préalable que le premier numéro des *Cahiers* a paru en 1988. C'est donc seulement six ans plus tard (!) que nous enregistrons une réaction dans le *YTM* alors que nous en sommes à la préparation du numéro 8.

Dans son compte rendu, T. Seebass compare les *Cahiers* à *Culture Musicali*, alors que les deux périodiques n'ont pas la même vocation. En effet, celui-ci s'est d'emblée orienté vers les musiques de la Péninsule, avec quelques exceptions méditerranéennes et africaines. Les *Cahiers*, par contre, ont opté pour une formule généraliste et thématique, vouée à combler une lacune dans le monde francophone. Les deux ne peuvent donc être mises en parallèle.

Venons-en maintenant aux inexactitudes qui jalonnent ce compte rendu.

1) Contrairement à ce que T.S. prétend, l'Australie figure au nombre des terrains traités (Ellis, *CMT* 4/1991: 207-226; Grau, *CMT* 5/1992: 205-216).

2) Ce qu'il qualifie de «home-countries» (la Suisse?) est bien représenté (Bianchi, *CMT* 1/1988: 63-76; Bachmann-Geiser *CMT* 2/1989: 183-201; Bolle-Zemp, *CMT* 4/1991: 117-130), comme d'ailleurs la France (Defrance *CMT* 4/1991: 131-154; *CMT* 7/1994: 191-210; Breton *CMT* 7/1994: 175-190).

3) Prétendre que la plupart des articles ne sont que de «*mere aperçus*» ne dépassant pas 4000 mots est faux: près de la moitié des textes comprennent plus de 5000 mots. D'ailleurs, le fait de présenter de courts articles pour illustrer plusieurs aspects d'un même thème ne peut être considéré comme un défaut en soi.

4) Il est absurde de considérer l'orientation des *Cahiers*, largement ouverts aux ethnomusicologues non suisses, comme résultant de l'absence de chaire d'ethnomusicologie à Genève et ailleurs en Suisse (précisons à ce propos qu'il existe une chaire complète d'ethnomusicologie à l'Université de Zürich, dont M. Seebass connaît d'ailleurs fort bien le titulaire, ainsi qu'une charge de cours

permanente à l'Université de Neuchâtel et des cours donnés occasionnellement à Berne et à Bâle). En fait, la priorité est accordée aux chercheurs francophones, quelle que soit leur nationalité (suisses, français, belges, québecois ou autres). Mais surtout, le caractère international des *Cahiers* est le résultat d'un choix délibéré: familiariser les lecteurs francophones avec les travaux de chercheurs qui ne publient principalement qu'en anglais dans des revues peu accessibles à ces lecteurs.

5) Quant à la constatation selon laquelle les auteurs auraient tendance à choisir un fait musical pour en tirer des réflexions et se poser des questions plus générales sur la musique, nous la revendiquons pleinement. Notre revue se veut aussi un forum de débats et n'a pas la prétention d'apporter toutes les réponses. Mais notons à cet égard qu'elle contient de nombreux articles monographiques analysant un fait musical pour lui-même.

6) Les transcriptions, photographies et schémas illustrant les articles ne sont pas là pour «faire joli», mais sont toujours commentés, souvent dans le corps du texte, et constituent même dans certains cas la matière même de la réflexion (*cf.* Zemp et Hai *CMT* 4/1991:27-68).

7) La critique selon laquelle notre revue présenterait des articles de qualité inégale est peut-être justifiée, mais M. Seebass peut-il citer une seule revue qui échapperait à ce genre de reproche? Par ailleurs, les *Cahiers* revendiquent leur complète liberté par rapport aux exigences du monde académique.

8) Selon T. Seebass, les ethnomusicologues continuent à éprouver des difficultés à s'y retrouver dans le domaine de la méthodologie (comme d'ailleurs les anthropologues en général) et à manipuler les faits musicaux. Ils devraient donc résoudre ces problèmes en limitant leur champ d'investigation et en concentrant leurs recherches sur une culture ou un groupe de cultures. Or, c'est là précisément un point sur lequel nous divergeons totalement: pour nous, c'est la réflexion qui compte, et cette réflexion exige une certaine distanciation par rapport à l'objet, un regard critique et différent que seule une approche multiculturelle et comparative permet d'acquérir. Cette orientation comporte certes des risques, mais nous ne pensons pas que ce soit aux dépens de la qualité des articles qui, par ailleurs, sont systématiquement examinés par le comité de rédaction et dont la haute tenue a été saluée à plusieurs reprises par de nombreux spécialistes.

En conclusion, le compte rendu de M. Seebass laisse supposer qu'il n'a pas bien compris l'orientation de notre revue, qu'il n'en a pas consulté tous les numéros et qu'il doit nourrir quelques réserves quant à l'ethnomusicologie francophone. Cependant, nous lui sommes reconnaissants d'avoir ainsi fait connaître les *Cahiers* et de leur avoir souhaité un avenir et une audience prolifiques.

Le Comité de rédaction des
Cahiers de musiques traditionnelles

OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages figurant ci-dessous ont été reçu par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet d'un compte rendu.

Theodor W. ADORNO: ***Introduction à la sociologie de la musique.*** Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi. Mésigny (France)/Genève: Contrechamps Editions, 1994. 237 p.

Félix ARNAUDIN: ***Chants populaires de la Grande-Lande, 1.*** Edition établie et présentée par Jacques Boisgontier et Lothaire Mabru, avec une note de Guy Latry. Belin-Beliet (France): Parc naturel régional des Landes de Gascogne/Editions Confluences, 1995. Collection Œuvres complètes III. 452 p., transcriptions musicales.

Catherine BASSET: ***Musiques de Bali à Java. L'ordre et la fête.*** Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1995. Collection «Musiques du monde». 180 p., accompagné d'un disque compact encarté.

Simon BROUGHTON, Mark ELLINGHAM, David MUDDYMAN & Richard TRILLO, eds: ***World Music. The Rough Guide.*** London: The Rough Guides Ltd, 1994. 706 p., photos noir et blanc, discographie.

Luc CHARLES-DOMINIQUE: ***Les ménétriers français sous l'Ancien Régime.*** Préface de François Lesure. Toulouse: Klincksieck, 1994. 335 p. Ouvrage publié avec le concours du Conseil régional de Midi-Pyrénées, dans le cadre des activités du Conservatoire Occitan.

CHIU Kun-Liang (ouvrage collectif coordonné par): ***Marionnettes de Taiwan.*** Paris: Maison des Cultures du Monde, 1995. 64 p. Ouvrage bilingue français-chinois, planches couleurs.

Elizabeth DEN OTTER: ***Pre-Columbian Musical Instruments. Silenced sounds in the Tropenmuseum collection.*** Amsterdam: KIT Press, Royal Tropical Institute, 1994. Culture, history and anthropology, bulletin 335. 48 p., planches noir et blanc.

Geneviève DOURNON: ***Manuel pour le recueil des traditions musicales.*** Paris: Presses de l'Unesco, 1996.140 p. 2e édition revue et augmentée.

Jean DURING: ***Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.*** Lagrasse et Paris: Verdier, 1994. 446 p.

Jean DUVIGNAUD et Chérif KHAZNADAR (ouvrage collectif coordonné par): ***La musique et le monde.*** Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série, vol. 4. Arles: Babel /Paris: Maison des cultures du monde, 1995. 240 p.

EM. Annuario degli Archivi di Ethnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, II. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1994. 224 p.

Armand GUÉRAUD: ***En Bretagne et Poitou. Chants populaires du Comté Nantais et du Bas-Poitou,*** *recueillis entre 1856 et 1861 par Armand Guéraud.* Edition critique par Joseph Le Floc'h. 2 tomes + index. St.-Jouin de Milly (France): FAMDT (Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles) Editions, 1995. Collection Modal études. 622 p. (300 et 322), transcriptions musicales.

Bernard LEBLON: ***Flamenco.*** Paris: Cité de la musique/Arles: Actes Sud, 1995. Collection «Musiques du monde». 174 p., accompagné d'un disque compact encarté.

Margot LIETH-PHILIPP & Andreas GUTZWILLER, eds: ***Teaching Musics of the World.*** *The Second International Symposium. Basel, 14-17 October 1993.* Affalterbach (Germany): Philipp Verlag, 1995. 295 p.

Bernard LORTAT-JACOB: ***Sardinian Chronicles.*** Foreword by Michel Leiris. Translated by Teresa Lavender Fagan. Chicago & London: The Chicago University Press, 1995. 118 p., accompagné d'un disque compact encarté.

Bruno MANSER: ***Voix de la forêt pluviale. Témoignages d'un peuple menacé.*** Traduction française de Michel Thévenaz. Genève: Georg éditeur, 1994. Collection Terra Magna. 315 p., photos et dessins de l'auteur.

Joseph MATARE: ***Tawanda. Wie ein afrikanisches Kind Musik und Musikinstrumente kennenlernt/Music and Musical Instruments in the Life of an African Child.*** Zürich: Hug Musikverlag, 1992. 68 p., planches noir et blanc, transcriptions, accompagné d'une cassette audio.

Olivier MATHIEU, éd.: ***Musique en revue. Bibliographie trimestrielle d'articles sur la musique parus dans les publications de langue française,*** N° 1. Galargues (France): Mélographies, 1994. 24 p.

Jean-Louis MICHON: ***Lumières d'Islam. Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane.*** Milan: Archè Edidit, 1994. 188 p. (Partie III, 101-133: «Musique et spiritualité en Islam»).

Goffredo PLASTINO: ***Lira. Uno strumento musicale tradizionale calabrese.*** Vibo Valentia (Italia): Monteleone Editore, 1994. 320 p.; planches noir et blanc, transcriptions musicales.

Christian POCHÉ: ***La musique arabo-andalouse.*** Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1995. Collection «Musiques du monde». 155 p., accompagné d'un disque compact encarté.

Dorothée SCHUBARTH & Antón SANTAMARINA: ***Escolma de Cántigas do Cancioneiro Popular Galego.*** La Coruña (España): Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1991. 211 p., textes de chansons et transcriptions musicales, accompagné d'une cassette d'exemples musicaux.

Akira TAMBA: ***Musiques traditionnelles du Japon, des origines au XVI[e] siècle.*** Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1995. Collection «Musiques du monde». 160 p., accompagné d'un disque compact encarté.

Robin E. WELLS: ***An Introduction to the Music of the Basotho.*** Morija (Lesotho): Morija Museum and Archives, 1994. 338 p., transcriptions musicales.

Wim van ZANTEN & Marjolijn van ROON, eds: ***OIDEION. The performing Arts World-wide, 2.*** *Special issue: Ethnomusicology in the Netherlands; Present Situation and Traces of the Past.* Leiden: Research School CNWS, 1995. 330 p.

AUTEURS

Daniel BARIAUX enseigne l'acoustique musicale à l'Université Libre de Bruxelles. L'objet principal de ses recherches concerne l'étude des instruments de musique. La particularité de sa démarche consiste à réaliser aussi bien des études par les méthodes de l'acoustique que de pratiquer lui-même la facture instrumentale. Ce double point de vue, confronté à celui des musiciens, lui permet d'orienter ses travaux dans une perspective méthodologique qui tient explicitement compte des niveaux de la communication musicale.

Riccardo CANZIO a fait des études musicales et orientalistes à l'Université de Bénarès en Inde. Ses recherches sur le chant et la liturgie tibétaines lui ont valu un doctorat (PhD) de la *School of Oriental and African Studies* à Londres. Il a ensuite travaillé au Ladakh, au Népal et au Bangladesh. Intéressé par les aspects performatifs du rituel, il étudie depuis 1987 la société Bororo du Mato Grosso, au Brésil, et s'intéresse aux cultes de transe afro-brésiliens. Il a publié de nombreux articles et participé à plusieurs productions audiovisuelles sur les thèmes de sa recherche.

Vincent DEHOUX, né en 1953 travaille en Afrique depuis 1976. Il a consacré ses publications à deux thèmes de recherche. D'une part, pour ce qui concerne la République Centrafricaine, l'étude de la systématique musicale correspondant à la pratique des instruments polyphoniques tels que la sanza et le xylophone; d'autre part, pour ce qui concerne les Tenda du Sénégal oriental, la pratique musicale à l'intérieur d'un système social de classes d'âge. Il participe depuis 1990 à l'enseignement des recherches ethnomusicologiques menées au Brésil et qui concernent les musiques traditionnelles d'origine africaine. Vincent Dehoux est Président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE, Musée de l'Homme, Paris) et Chargé de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris).

Didier DEMOLIN enseigne la phonétique, la phonologie et l'ethnomusicologie à l'Université Libre de Bruxelles. Il a effectué des recherches en Afrique centrale (Zaïre) et en Afrique de l'Est (Kenya). Ses recherches actuelles portent sur les langues et les musiques traditionnelles du nord-est du Zaïre (Mangbetu et Pygmées Efe). Son intérêt porte, plus particulièrement, sur le rapport entre la mélodie des tons de la parole et celle du chant; sur la description des cultures musicales, sur le timbre, ainsi que sur les principes mis en œuvre dans la fabrication des instruments de musique.

Monique DESROCHES est professeur d'ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle est aussi la Directrice-fondatrice du *Laboratoire de recherches sur les musiques du monde* (LRMM) et Conservatrice de la Collection des instruments de musique du monde de la Faculté de musique qu'elle y a rassemblés. Elle est l'auteur d'une brochure sur les *Instruments de musique traditionnelle de la Martinique*, et elle a réalisé, en collaboration avec l'anthropologue français, Jean Benoist, un disque compact sur les *Musiques de l'Inde en pays créoles*. Elle vient de terminer un ouvrage sur la musique tamoule à la Martinique, *Musique, sacrifice et symboles* et travaille actuellement à la production d'un CD-Rom interactif en organologie avec une équipe du LRMM qu'elle dirige, ainsi qu'à la mise sur pied d'une Revue électronique en ethnomusicologie sur Internet. Ses travaux de recherches portent prinicipalement sur le symbolisme et la relation musique et société chez les descendants des Tamouls dans les îles créoles, (Martinique et Réunion). Elle est l'auteur de nombreux articles sur le sujet. Elle a été vice-présidente de la Société canadienne pour les Traditions musicales de 1991 à 1995, et a dirigé la Station de recherches caraïbes de l'Université de Montréal, en 1978-1979.

Brigitte DESROSIERS est étudiante au doctorat (PhD en ethnomusicologie) à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de Monique Desroches. Son sujet porte sur la relation musique-ethnicité et identité à l'Ile Maurice. Elle est assistante de recherche au *Laboratoire de Recherches sur les musiques du monde* de la Faculté de musique, depuis 1994. Son mémoire de maîtrise traitait des discours sur la musique en lien avec la problématique identitaire à l'île de la Réunion en Océan indien.

Mireille HELFFER, née le 6 janvier 1928, directeur de recherche honoraire au CNRS, chargée de mission au Musée national des Arts Asiatiques-Guimet, membre de l'UMR 9957 (Laboratoire d'ethnomusicologie) qu'elle a dirigée de 1986 à 1990, a contribué à la mise en place de l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre où elle a enseigné jusqu'en 1992. Spécialiste des musiques himalayennes, elle a effectué de nombreuses missions de terrain au Népal, au Ladakh, et parmi les communautés tibétaines réfugiées en Inde. Ses publications ont touché à des domaines aussi divers que les castes de musiciens au Népal, le chant épique tibétain (objet de sa thèse de doctorat, publiée en 1977), le répertoire liturgique des monastères du bouddhisme tibétain, les notations musicales tibétaines, les instruments de la musique tibétaine. Elle se consacre aujourd'hui à l'étude des traditions musicales du monastère rnying-ma-pa de Zhe-chen au Népal.

Jean LAMBERT est arabisant, anthropologue et ethnomusicologue. Enseignant-chercheur au Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme et membre de l'UMR 9957 du CNRS, il a mené divers recherches au Yémen, en particulier sur le musique citadine de Sanaa.

Marc LOOPUYT est né dans les Deux-Sèvres en 1947. A 15 ans, il débute l'étude de la guitare flamenca avec un immigré espagnol. Il séjourne régulièrement en Andalousie. A 20 ans, il s'installe au Maroc où il étudie le *'oud*. Il se perfectionne ensuite en Turquie et au Proche-Orient arabe. Il est aujourd'hui enseignant et responsable du département des musiques méditerranéennes au Conservatoire de Musique de Villeurbanne. Outre de nombreuses émissions sur les radios européennes et des articles sur les traditions musicales, il a assuré la direction artistique, réalisé les livrets de cinq disques de musique traditionnelle et signé trois disques de son propre travail instrumental, tous remarqués par la critique: 4f à Télérama, Diapason d'Or, 5 Diapasons et trois fois Choc du Monde de la Musique.

Jorge LOPEZ PALACIO, chanteur et anthropologue colombien, est l'un des acteurs et des promoteurs latino-américains du dialogue entre les cultures du monde. En 1970, il créa à l'Université Nationale de Colombie, le groupe Yaki Kandru afin d'étudier et de diffuser la musique et les cultures indigènes du continent américain et de contribuer ainsi au rétablissement de la communication qui, comme l'écrit Claude Lévi-Strauss dans «Tristes Tropiques», existait avant la conquête entre les différentes populations indigènes. De sa fondation à nos jours, ce groupe réalisa plusieurs disques et des centaines de concerts en Amérique Latine, en Europe et en Afrique. Du travail pédagogique basé sur la solidarité avec les communautés indiennes, Jorge López Palacio a reçu les enseignements musicaux, philosophiques et humains qui orientent sa réflexion anthropologique. Durant dix ans, il fût professeur des techniques de la voix à l'Ecole Nationale d'Art Dramatique de Bogotá. Résident en France depuis 1982, il enseigne l'anthropologie de la voix au Centre International de Musicothérapie à Paris ainsi qu'au Centre Feldenkrais – Cristoph Berger à Bâle et collabore aux Ateliers d'ethnomusicologie de Genève.

Bernard LORTAT-JACOB est Docteur d'Etat, Directeur de recherche au CNRS et responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Spécialiste du domaine méditerranéen: Maroc berbère (1969-78), Sardaigne (depuis 1978), aire balkanique (depuis 1981), il a participé à la rédaction de plusieurs ouvrages collectifs, publié une quinzaine de disques monographique, une soixantaine d'articles, et six livres dont les plus récents sont: *Indiens-chanteurs de la Sierra Madre* (Hermann 1994) et *Musiques en Fête* (Société française d'ethnologie, distribué par Klincksiek , 1994).

Dana RAPPOPORT, née en 1968, est doctorante en ethnomusicologie. Après des études de violon, de musicologie et de littérature comparée à Paris IV-Sorbonne, elle se consacre depuis 1991 à l'ethnomusicologie des populations d'Indonésie orientale. Elle a enseigné l'ethnologie à l'Université de Paris X-Nanterre de 1992 à 1994.

Antoinet SCHIMMELPENNINCK, née en 1962, a obtenu son diplôme de sinologie en 1988. Elle a commencé ses recherches sur le chant populaire chinois en 1986 et a été acceptée comme doctorante à l'Ecole de Recherche CNWS de l'université de Leiden (Hollande). Avec son mari, Frank Kouwenhoven, elle a mené d'importantes recherches sur le terrain dans les provinces de Zhejiang et du Jiangsu. Elle termine en ce moment sa thèse de doctorat sur le chant populaire chinois. En 1990, elle a participé à la création de la Fondation européenne pour la recherche sur la musique chinoise (CHIME) et elle est co-éditrice de *Chime Journal.*

Sabine TREBINJAC est docteur en ethnologie et chercheur au CNRS. Elle a vécu plusieurs années en République populaire de Chine en tant qu'étudiante (Université de Pékin et Conservatoire de musique), puis a passé une année sur le terrain dans la province du Xinjiang. Ses recherches sont consacrées à l'organisation de l'Etat chinois, qu'elle étudie par le biais des institutions musicales, et au traditionalisme d'Etat, avec ses conséquences musicales. De son séjour chez les Ouïgour, elle a rapporté des enregistrements, qui ont été publiés par OCORA/AIMP, et sa thèse intitulée Musique ouïgoure et collectes musicales en Chine, qui sera publiée en trois volumes par la Société française d'ethnologie, Nanterre, 1995-1996.

DISQUES COMPACTS

Deux collections ethnomusicologiques de référence

Collection AIMP

Archives internationales de musique populaire
Musée d'ethnographie de Genève
Disques VDE-Gallo

Collection SAGA

Ateliers d'ethnomusicologie – Musik der Welt in Basel
Disques Auvidis/Ethnic

Europe

SUISSE
Musique populaire suisse, collection Constantin Brăiloiu
Auteurs: Laurent Aubert, Brigitte Bachmann-Geiser, Pietro Bianchi, Christine Burckhardt-Seebass
2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478

ROUMANIE
Musique de villages, collection Constantin Brăiloiu
1. Olténiej
2. Moldavie
3. Transylvanie
Auteurs: Constantin Brailoiu, Speranta Radulescu, Laurent Aubert
3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489

ROUMANIE
Musique des Tsiganes de Valachie
Auteurs: Laurent Aubert, Speranta Radulescu
1 CD AIMP/Ocora C 559036

ROUMANIE
Musique de noces en Valachie
Auteur: Speranta Radulescu
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6799

GRÈCE
Chansons et danses populaires, collection Samuel Baud-Bovy
Auteurs: Samuel Baud-Bovy, Lambros Liavas
1 CD AIMP XII/VDE 552

POLOGNE
Chansons et danses populaires
Auteurs: Anna Czekanowska
1 CD AIMP XXIX/VDE 757

RUSSIE
Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage
Auteur: Ekaterina Dorokhova
1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837

ITALIE
Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre
Auteur: Antonello Ricci
1 CD AIMP XLII/VDE 872

ANDALOUSIE
El Suspiro del Moro
Auteur: Marc Loopuyt
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6777

Afrique

MAROC
Musique classique andalouse de Fès
Auteur: Marc Loopuyt
1 CD AIMP/Ocora C 559035

BENIN
Rythmes et chants pour les vodun
Auteur: François Borel
1 CD AIMP XVIII/VDE 612

ZAIRE
La musique des Nande
Auteur: Serena Facci
1 CD AIMP XXIII/VDE 652

BURKINA FASO
Anka Dia. Les frères Coulibaly
Auteurs: Astrid Sangaré, Laurent Aubert
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6775

CENTRAFRIQUE
Musiques pour sanza en pays Gbaya
Auteur: Vincent Dehoux
1 CD AIMP XXVII/VDE 755

AFRIQUE DU SUD
Le chant des femmes Xhosa
Auteur: David Dargie
1 CD AIMP XLIV/VDE 879

MALI
Mah Damba. Musique bambara
Auteur: Yves Hazemann
A PARAÎTRE

Asie occidentale

TURQUIE
L'art du tanbur ottoman
Auteur: Kudsi Erguner
1 CD AIMP XVI/VDE 586

TURQUIE
Cérémonie des derviches Kadiri
Auteur: Kudsi Erguner
1 CD AIMP XVII/VDE 587

TURQUIE
Musiques villageoises d'Anatolie
Auteur: Wolf Dietrich
1 CD AIMP XXXV/VDE 797

SYRIE
Musique des derviches de Damas
Auteur: Bernard Moussali
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6813

ANTHOLOGIE MUSICALE DE
LA PENINSULE ARABIQUE
1. Poésie chantée des Bédouins
2. Musique des pêcheurs de perles
3. Le sowt, musique des villes
4. Le chant des femmes
Auteur: Simon Jargy
4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783

IRAK
Duo de 'ûd. Munir & Omar Bashir
Auteur: Simon Jargy
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic - A PARAÎTRE

Asie intérieure

NÉPAL
Musique de fête chez les Newar
Auteur: Laurent Aubert
1 CD AIMP XIII/VDE 553

TURKESTAN CHINOIS/XINJIANG
Musiques ouïgoures
Auteur: Sabine Trebinjac
2 CD AIMP/Ocora C559092-93

AZERBAIDJAN
Musique et chants des âshiq
Auteur: Jean During
1 CD AIMP XIX/VDE 613

TURKMENISTAN
La musique des bakhshy
Auteur: Slawomira Zeranska-Kominek
1 CD AIMP XXII/VDE 651

MUSIQUE SUR LES ROUTES DE LA SOIE
Auteur: Laurent Aubert
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6776

AFGHANISTAN
Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz
Auteur: John Baily
1 CD AIMP XXV/VDE 699

ASIE CENTRALE
Les maître du dotâr
Auteur: Jean During
1 CD AIMP XXVI/VDE 735

KAZAKHSTAN
Musique d'Almaty
Auteurs: Baldyrgan Bayqadamova, Wolf Dietrich, Mark Kirchner
1 CD AIMP XLVI/VDE - A PARAÎTRE

Asie du sud et du sud-est

INDE CENTRALE
Traditions musicales des Gond
Auteur: Jan Van Alphen
1 CD AIMP XX/VDE 618

CAMBODGE
Musiques de l'exil
Auteurs: Jean-Daniel Bloesch, Giovanni Giuriati
1 CD AIMP XXIV/VDE 698

INDE
Tabla Solo - Hommage à Latif Ahmed Khan
Auteur: Bruno Caillat
1 CD AIMP XLV/VDE - A PARAÎTRE

Asie orientale et Pacifique

JAPON
L'épopée des Heike.
Junko Ueda, satsuma biwa
Auteurs: Toshirô Kido, Junko Ueda
1 CD AIMP XXI/VDE 650

JAPON
Nihon no Oto. Musique traditionnelle de chambre
Auteur: Andreas Gutzwiller
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6784

JAPON
Musique du Kabuki et du Jiuta-mai
Auteur: Mary Honderich
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6809

VANUATU (Nouvelles Hébrides)
Singsing-Danis Kastom
Auteur: Peter Crowe
1 CD AIMP XXXIV/VDE-796

CHINE
Traditions populaires instrumentales
Auteur: Stephen Jones
2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823

CHINE
Musique des marionnettes de Quanzhou
Auteur: FrançoisPicard
1 CD AIMP/VDE - A PARAÎTRE

CORÉE
Chants rituels de l'île de Chindo
Auteur: Keith Howard
1 CD AIMP XXVIII/VDE 756

Amérique du Sud

AMÉRIQUE DU SUD
Musiques hispaniques
Auteur: Laurent Aubert
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6782

AMÉRIQUE DU SUD
Musiques indiennes
Auteur: Laurent Aubert
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6783

ROMANCES Y CANCIONES
Jorge López Palacio
Auteur: Jorge López Palacio
1 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6810

BRÉSIL
Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso
Auteur: Luis Fernandez
1 CD AIMP XLIII/VDE 875

BRESIL CENTRAL
Chants et danses des Indiens Kaiapó
Auteurs: Gustaaf Verswijver, René Fuerst
2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555

BOLIVIE
Charangos et guitarrillas du Norte Potosí
Auteur: Florindo Alvis
1 CD AIMP XLI/VDE 871

Anthologies

TAMBOURS DE LA TERRE
Auteur: Laurent Aubert
2 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6773-6774

MUSIQUE A LA CROISÉE DES CULTURES
Auteur: Laurent Aubert
2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE.
Auteurs: Constantin Brăiloiu, Ernest Ansermet, Laurent Aubert, Jean-Jacques Nattiez
6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430

COMMANDES

Ces disques peuvent être commandés à l'adresse suivante
(LP: 24 FS, CD: 30 FS, double CD: 50 FS + port):

AIMP – Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt CH-1211 Genève 25
Tél.: [+4122] 328 12 18 Fax: [+4122] 328 52 31

BON DE COMMANDE à la page 292

TALON DE COMMANDE

Je commande les publications indiquées ci-dessous et en paierai le montant dès réception.

Nom, prénom

Institution

Adresse

Pays,lieu

Date, signature

Disques

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Cahiers de musiques traditionnelles

Commande au volume .....

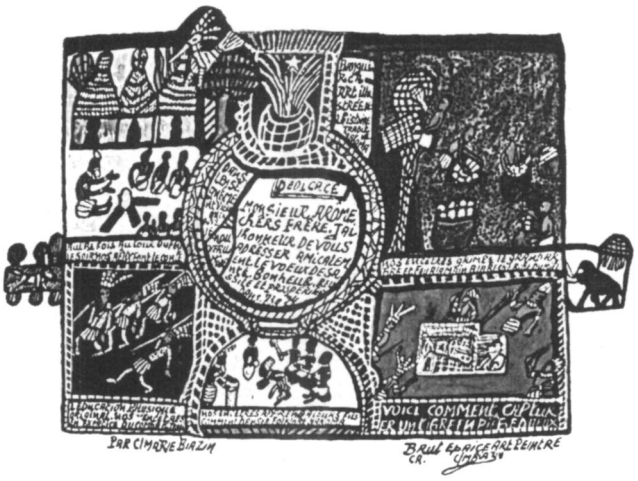
Abonnement dès le vol .....

Photocopiez ce Talon de commande et envoyez-le ou faxez-le à:

AIMP · Musée d'ethnographie · 65-67 bd Carl-Vogt · CP 191 · CH-1211 Genève 8
Fax (41 22) 328 52 31

Ndroje balendro

Musiques, terrains et disciplines



Textes offerts à Simha Arom

Édité par V. Dehoux, S. Fürniß, S. Le Bomin
E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin

SELAF N° 359

Publié avec le concours de la *Société française d'ethnomusicologie*

PEETERS, PARIS 1995

En 1963, un jeune corniste, Premier Prix du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, rencontre médusé, les sonneurs de trompes de bois banda, en République Centrafricaine. Ce fut le début d'une aventure intellectuelle peu commune: poussé par une irrépressible volonté de comprendre et d'expliquer, Simha Arom se consacre désormais à la collecte, la transcription et l'analyse des musiques de tradition orale, en Afrique subsaharienne, au Moyen-Orient et en Europe. Pour ce faire, il crée outils et méthodes, renouvelle analyses et théories. Esprit sensible aux multiples horizons qu'ouvrent les sciences humaines, on lui doit la découverte des polyphonies pygmées, mais aussi la création, à Bangui, du musée Boganda des Arts et Traditions Populaires.

Ses amis et ses élèves rendent ici hommage à l'un des ethnomusicologues les plus remarquables de notre époque, à celui qui, plus que tout, a montré avec conviction que les musiques de tradition orale étaient, elles aussi, des musiques savantes.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
MÉDECINE ET HYGIÈNE • GENÈVE
FÉVRIER 1996

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**N° 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	N° 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	N° 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	N° 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	N° 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	N° 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	N° 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
A paraître:	**N° 9/1996**	**Dossier: Les nouveaux enjeux**
	N° 10/1997	**Dossier: Traditions**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites.

Auteurs
Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès...) à la rédaction:

Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Au moment où les musiques du monde viennent retentir à nos portes et jusque dans nos maisons par le biais des concerts, des disques, des films, des CD Rom etc., il semble utile de rappeler que toute connaissance et toute appréciation des musiques d'ailleurs requiert une immersion plus ou moins prolongée dans le pays qui les a vues naître. Le lieu de cette expérience en quelque sorte initiatique, c'est ce qu'ethnologues et ethnomusicologues appellent « le terrain ».

Les contributions ici rassemblées montrent comment, dans des conditions très diverses – village de brousse africain, campagne ou ville marocaine, forêt amazonienne, situation insulaire des Célèbes ou de la Sardaigne, province chinoise du Jiangsu ou région autonome du Turkestan, monastères tibétains de l'exil, ville du Yémen... –, des musiciens et des ethnomusicologues ont vécu le dépaysement sonore auquel ils étaient soumis.

Les auteurs expriment quelles étaient leurs attentes, font part de leurs difficultés ou de leurs déceptions, mais disent aussi la richesse d'une expérience pleine de surprises, d'autant plus difficile à communiquer qu'elle s'est approfondie sur un laps de temps prolongé.

Plusieurs comptes rendus font écho aux problèmes soulevés dans les articles; il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque tous les intéressés s'accordent pour dire qu'il n'y a pas d'ethnomusicologie sans pratique intensive du terrain ou, comme le dit l'un d'entre eux, que le terrain est « la condition sine qua non de la profession d'ethnomusicologue ».

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication ethnomusicologique annuelle, dont chaque volume est centré sur un dossier thématique. Les précédents numéros ont ainsi traité des thèmes suivants: *De bouche à oreille* (1/1988), *Instrumental* (2/1989), *Musique et pouvoirs* (3/1990), *Voix* (4/1991), *Musiques rituelles* (5/1992), *Polyphonies* (6/1993) et *Esthétiques* (7/1994). Ces dossiers sont toujours complétés par des rubriques d'intérêt général, entretiens, portraits et comptes rendus.

ISBN 2-8257-0537-3

9 782825 705377